Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung

Von

Ernst Hirt

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1923

Digitized by Google

„Je größer die Fülle und Mannigfaltigkeit der Materie,
je erhabener die Form." (W. v. Humboldt.)

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Digitized by Google

Zur Einführung.

1880 Naturalismus, 1900 Impressionismus, 1920 Expressionismus — es dürfte an der Zeit sein, daß die Theorie sich wieder auf die unverrückbaren Grundlagen der poetischen Gattungen besinnt, erstens, um hier der Anarchie zu wehren, dort ehrfürchtig zu erkennen, wie echte Dichterfülle an den Grenzen der Form leidet, aufleuchtet, und sodann, ihrer echten Tradition gemäß, überall und immer, das Unvergängliche bewahrend, die nachwachsenden Geschlechter mit den großen Alten zu verbinden.

Die vorliegende Arbeit knüpft an den Goethe-Schiller-Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung" an. Wie dort die Gestalten des Mimen und Rhapsoden gezeichnet sind, so werden hier die epischen, dramatischen und lyrischen Situationen des Menschen im Allgeschehen bestimmt, von ihnen aus die drei Gattungen als die drei einzig möglichen erwiesen, diese Gattungen hierauf durch die scharf und durchaus neu erfaßten Begriffe Bericht und Darstellung eindeutig gegeneinander charakterisiert. Ihre äußere Form wird erkannt als die besondere epische, dramatische, lyrische Technik, innere Formen sind Tragödie, Komödie, Epos, Roman, Novelle usw. Der Hauptteil beschreibt jede der drei Gattungen, ihre äußere und innere Form. In der Einleitung aber wird ein System der ganzen Poetik skizziert, um die Gattungen in ihrem organischen Zusammenhang mit den Stilformen und Erlebnisweisen zu zeigen. Der Verfasser prüft besonders streng die Zusammenhänge auf ihre verbindende Kraft, damit Notwendigkeit und Freiheit klar geschieden seien, Wissenschaft wirklich da herrsche, wo sie herrschen soll, jedoch der Schaffende sich trotz einseitiger Theorien seiner Mittel und Möglichkeiten erfreue. Denn nicht zuletzt dem Schaffenden wird dies Buch manches klären können, weil es ganz nur Sichtbares gibt, die Theorie vom konkreten Werk ableitet, Psychologie so gut wie Metaphysik meidet. Es will sehen lehren.

30/12
670559
Digitized by Google

Inhalt.

Einleitung. Seite

Erlebnisformen und technische Formen 1
Bericht und Darstellung 7
Die äußere Form der drei poetischen Gattungen 8
Die innere Form der drei poetischen Gattungen 13
Das System 13
Ideenbericht und -darstellung . 15

Das epische Gedicht.

A. Äußere Form 23
Die Zeit im epischen Gedicht 27
Die Erzählezeit 27
Die Zeitstufe 28
Die Handlungszeit 30
Chronologie 31
Der Raum im epischen Gedicht 31
Die Dichte 33
Die Stete 33
Konkret — abstrakt 36
Rückblick und Betrachtung. Episch. Sprache. Episch. Stoff 43
B. Innere Form 47
Das große Epos 52
Der Roman 55
Die Novelle 58
Die Erzählung 58
Legende und Märchen . . . 59
Fabel und Anekdote 59
Die Ballade 59
C. Monographien 60
Pitaval (Renée Corbeau) . . 61
Dornröschen 62
Das Erdbeben in Chili . . 65
Die Wahlverwandtschaften . 69

Das dramatische Gedicht.

A. Äußere Form 80
Die Zeit 83
Die Idealität von Raum, Zeit, Kausalität im Drama . . . 83
Fortrollende Gegenwart . . 88
Schlag auf Schlag. Absicht 89
Gliedern 91
Einfacher Kausalnexus . . 92
Das Zuständliche 93

Seite

Das bloße Fließen der Zeit auch Handlung 93
„Die Hauptregel“ 99
Chronologie 99
Zusammensturz in die letzte Szene 100
Episches dramatisch wiederzugeben 101
Einheit der Zeit 103
Der Raum 116
Das Drama ist raumfüllende Gegenwart 117
Situation 120
Die dramatische Rede ist zeit- und raumfüllender Dialog 125
Der Monolog 133
Monolog und Stil 134
Verhältnis von Wort zu Handlung 142
Proportion zwischen Wort und Geste 144
Einheit des Ortes 149
Die drei Einheiten 153
B. Innere Form 155
Zusammenhang von äußerer und innerer dramatischer Form 156
Die Tragödie 160
Der Inhalt des Tragischen 182
König Richard III. 185
Rose Bernd 190

Das lyrische Gedicht.

A. Äußere Form 193
Die „Handlung“ im lyrischen Gedicht 193
Das Wort für ein Gefühl . 194
Allgegenwart, ihre Macht . 195
Allgegenwart, ihre Grenze . 197
Kein Übergang zu Epik und Dramatik 200
Der Rhythmus 204
Zusammenklang 215
Lyrik stellt das Sein dar . 217
B. Innere Form 222
Lied, Ode, Hymne 222
„Gedankenlyrik“ 224

Abkürzungen.

W. A. = Goethe, Weimarer Ausgabe.
G.-J. = Goethe, Jubiläumsausgabe, Cotta.
W. = Hebbel, Ausgabe Werner.
E. = Otto Ludwig, Ausgabe Eloesser.
St. P. = Th. A. Meyer, Stilgesetz der Poesie.
K. B. = Julius Bab, Kritik der Bühne.

Die Lessingzitate sind nach Lachmann-Muncker.

Digitized by Google

Einleitung.

Erlebnisformen und technische Formen. Tritt man in das Gebiet der Poetik ein, so wirbelt einem ein Heer von Begriffen entgegen — Gattungen: Lyrik, Epik, Dramatik — Formen: Tragödie, Komödie, Schauspiel, Roman, Novelle, Epos, Idylle, Elegie, Satire, Humoreske, Groteske, Lied, Hymnus, Ode, Ballade, Romanze — Stilarten: Impressionismus, Naturalismus, Realismus, Idealismus, Expressionismus — weiter hört man von naiver und sentimentalischer Dichtung, es wird Sprache, Rhythmus und Komposition erörtert, innere und äußere Form unterschieden, man spricht von Erlebnis und Dichtung, Weltanschauung, Weltanschauungstypen usw., und überblickt man hierauf das System dieser Begriffe, so ist selten eine naturgemäße Ordnung zu erkennen.

Von einer neuen Bestimmung der drei Gattungen her hat sich mir eine sachliche Ordnung ergeben. Ich fasse die Gattungen als drei absolut verschiedene, also klar zu beschreibende Techniken auf, Techniken, ein dichterisches Erlebnis sprachlich darzustellen, und scheide daher einmal in a) Erlebnis, b) Technik: die drei Gattungen.

Warum nicht Erlebnis und Form? oder Stoff und Form? innere und äußere Form? Zur möglichst engmaschigen, feinen Erfassung eines so komplexen Gebildes, wie es eine Dichtung ist, kann man, soll man den Begriff der Form von verschiedenen Ebenen aus scheiden lassen; sagt man Erlebnis gegenüber Technik, so ist eine Hauptscheidung sofort eindeutig bezeichnet, und der Begriff Form steht noch zu guten Diensten nach vielen Richtungen hin bereit. Auch vermeidet man mit der groben Teilung Stoff-Form den müßigen Streit um den Begriff Stoff, in welchem einen die Logik gerne narrt, wenn sie zu Form gar ungestüm den Komplementärbegriff Stoff heischt. — Die Tatsachen sind folgende: mittels einer Technik, der lyrischen, epischen oder dramatischen, wird ein Erlebnis dargestellt, und die dunkle Masse Erlebnis wird durch verschiedene Formen seelischer Haltung genauer bestimmt. — Diese Erlebnisformen, sie sind mit der Konstitution des Dichters gegeben, sind bekannt; ich zähle auf, ohne genauer, als schon geschehen, begrenzen zu wollen.

Die Seele des Dichters, sagen wir jene Energie, deren Wesen von seinem Geist sowohl als von seinem Instinkt, von seinem Bewußten wie Unbewußten gebildet wird, sie bestimmt seine Haltung zur Welt, die Art der Spannungen zwischen Ich und Welt. Diese Spannungen

Digitized by Google

äußern sich in verschiedenen Erlebnisformen verschiedener Lebensschichten.

Folgende Erlebnisformen weise ich einer ersten Erlebnisschicht zu — ich reihe bloß auf, weil eine sachlich-systematische Ordnung nicht möglich ist, das System nur dasjenige eines Verfassers sein könnte.

Die Seele des Dichters bestimmt seine naive oder sentimentalische Haltung, bedingt, ob er sich pathetisch oder ironisch oder sachlich einstellt, sie blickt elegisch in die Vergangenheit, schaut im Einzelgeschehen sowohl als im Weltlauf tragisches Irren und Sterben, vermag idyllisch eine Handlung sich ganz und freundlich im irdischen Leben runden zu sehen, sie bezwingt humoristisch jede Trauer, erlaubt sich kühn satirisch zu richten und wagt in tollem Übermut alle Maße grotesk zu verzerren; die Seele versinkt in weltverneinenden Pessimismus, erhebt sich in unerschütterlichem Optimismus oder hat jedem Willen entsagt und genießt ästhetisch, abseitsstehend, mit schönheitstrunkenen Augen das unendliche Schauspiel des Lebens.

Ebenfalls von der ganzen Persönlichkeit bestimmt, doch bewußter mittels Ideen geschaffen, sind die Formen einer zweiten Schicht, die Stilformen. Ihr Wesen ist verschiedene Distanz der Kunst von der Natur.

Erkenntnistheoretisch ist es eine Ungeheuerlichkeit, so kurzweg von „Natur" und „Kunst" zu sprechen, als ob das zwei klar begrenzte Größen wären, gegen- und auseinander zu schieben. Und doch ist es so, daß, was eine der schwierigen und ernsthaften Aufgaben der Philosophie ist, nicht auch eine solche der praktischen Ästhetik sein muß. Der Dichter steht mit seinen naturgegebenen Sinnen in der Welt, und ist nur sein Gefühl, seine Idee, Vision mächtig genug, so wählt er genau die Daten aus der Natur, mit denen er den Leib für die Seele seines Werkes bauen kann. Erkenntnistheoretische Klarheit über die Grenzen von Subjekt und Objekt? Lehnt schon der Naturschauer Goethe Fernrohre und Mikroskope ab, so meidet der Dichter noch ängstlicher die Teleskope des spekulativen Denkens, denn er will Zusammenschau, Gestalt. Die typischen Nichtkönner, in denen keine Seele formt, suchen jeweilen die „Grundlagen der Kunst" in einer „neuen Ästhetik": extreme Broschürennaturalisten und -expressionisten. Stil ist Standpunkt, d. h. Persönlichkeit, formal gesprochen Konsequenz, ist einheitliche Perspektive, die organischen Zusammenhang aller Elemente von der Komposition des Ganzen bis in die Einzelheit des Beiwortes schafft.

Stilformen, ihr Wesen die Distanz der Kunst von der Natur. — Möglichst nahe an der Natur will der Impressionismus den sinnlichen, empfindungsmäßigen Eindruck des Objekts auf das Subjekt wiedergeben, verbannt den Geist und seine Ideen als Konstrukteure. Daher kann er im einzelnen nur Flächenhaftes, Schwebendes,

Digitized by Google

Augenblickliches geben und ist die Struktur der Komposition in einem größeren Ganzen, das er streng genommen gar nicht fassen dürfte, weil allein der Geist Zusammenhang schafft, bloße Reihe, Summe, deren tausend Bilder niemals das Bild haben. Die tausend Bilder des Impressionismus deuten vielleicht auf einen Mittelpunkt, auf den Gegenstand hin, wollen ihn aber nicht packen, gestalten, haben keinen Namen, ihn zu prägen und uns damit erst wahrhaft zu schenken; der Impressionist wagt nicht Schöpfer zu sein. — Der Naturalismus ist der Natur noch gleich nahe, nur schaut er stärker und ergreift so statt der Fläche, Oberfläche mehr den Körper, das Dreidimensionale; aber auch er gestattet sich in der Komposition noch nicht Organisation, geistige Schöpfung, auch er gibt als Struktur des Zusammenhanges der Elemente nur Reihe, Summe, die verdammt ist, gegenüber dem Unendlichen der Wirklichkeit bloß Fragment zu bleiben. — Doch da kommen wir über den Realismus, der im einzelnen die Natur möglichst sinnlich kopieren will, in der Ordnung der Daten dagegen, in der Komposition schon geistgeschaffene, ideenhafte Zusammenhänge erlaubt, zum reinen Idealstil. Ihm ist recht eigentlich der Mensch das Maß der Dinge. Seine Künstler haben, bewußt oder unbewußt, instinktsicher oder von metaphysischer Schau her, wenige, doch zentrale Tatsachen inne, folgende: unser Körper ist begrenzt, ist Gestalt, seine Teile sind Glieder, er ist ein Organismus; unser Leben: Geburt, Reife, Tod, ist begrenzt, ist Gestalt; die Erde ist begrenzt, eine Kugel, ist Gestalt, wir wagen zu schauen: ein Organismus; die Welt muß sein in Analogie zu jedem Organismus, zu unserem Menschtum: Kugel, Gestalt, Organismus. Und somit wagen sie der Natur kongenial nachzuschaffen, ein Werk von innen her zu formen, zu bauen, sie schaffen geistesmächtig und ideenkühn die Kugel, die Gestalt, den Organismus; sie schaffen neben der unendlichen Natur im Reich des Geistes das Symbol. — Goethe sagt:

„Phantasie ist der Natur viel näher als die Sinnlichkeit; diese ist in der Natur, jene schwebt über ihr. Phantasie ist der Natur gewachsen, Sinnlichkeit wird von ihr beherrscht." (W. A. 2. Abt. 6, 361.) Und Kant in seiner Sprache: „Sie (die Dichtkunst) erweitert das Gemüt dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffes, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt. Sie stärkt das Gemüt, indem sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt, die Natur, als Erscheinung, nach Ansichten zu betrachten und zu beurteilen, die sie nicht von selbst, weder für den Sinn noch den Verstand in der Erfahrung darbietet, und sie also zum Behuf und gleichsam zum Schema des Übersinnlichen zu gebrauchen." (Urteilskraft, § 53. Vorländer 183.)

Die Struktur der Elementelagerung im Idealstil ist ein Organismus wie der Mensch, diese Elemente selbst, wieder wie der Mensch,

Digitized by Google

Geist und Materie, Körper. — Weiterschreitend auf der schematischen Linie Natur—Kunst kommt jenseits des vollmenschlichen Maßes das andere Extrem, der nackte Geist ohne Körper, der Expressionismus. Er will wieder nur eines geben; nicht wie der Impressionist, Naturalist das Sinnliche, sondern das nur Geistige. Weil aber dies Geistige sich gar nicht mehr an der Natur und ihren Formen orientiert, ist hier die Lagerung der Elemente Willkür, Anarchie, und ebenso notwendig folgt aus dem Wesen des Geistes, der ein Dialektiker, Antithetiker ist, für das expressionistische Werk, daß es Fratze ist, d. h. sein Geistiges kraß eindeutig und grob materialistisch berichten muß, nie darstellen kann.

Summe, Organismus, Anarchie als Lagerungsarten der Elemente, Kompositionsarten und die entsprechenden Bezeichnungen des Werkes als sinnliche Kopie, Symbol, Fratze fassen das, was oft als „innere Form" des Kunstwerkes verstanden wird.

Die Natur ist unendlich. Der schöpferische Mensch, der Künstler, tritt immer wieder vor diese Unendlichkeit und greift, von seiner Konstitution bestimmt, gewisse Seiten heraus. Der Theoretiker kann am besten unter dem Schema einer gleichsam räumlichen Distanz von näher oder ferner der Natur ordnen und soll im übrigen sofort konstatieren: der Naturalismus von 1775 sah die und die Züge der Natur, der von 1890 jene anderen — der hohe, naturfernere Stil des Sophokles benutzt, vermeidet die Elemente, jener Goethes in der „Iphigenie" diese anderen usw. So kann man zu mehr oder weniger konventionell festgelegten Begriffen über Naturalismus, Realismus usw. kommen; siehe z. B. Rudolph, „Die Welt des Sichtbaren bei Gotthelf", Bern 1906.

Drittens ist auch als eine mit der Konstitution gegebene Erlebnisform die lyrische, epische, dramatische Haltung des Dichters anzusprechen. Diese Haltungen sind das Wesen der drei poetischen Gattungen, das sich für die Darstellung eben die drei Techniken der Lyrik, Epik, Dramatik geschaffen hat. Dies Wesen als ein Innerliches wird vom Äußerlichen, von der Technik her genauer zu erfassen sein, hier nehme man die Begriffe im geläufigen Sinne.

Eine vierte Schicht von Formen endlich, auch zu tiefst Erlebnisformen, absolut klar durch Ideen bestimmt, sind die Tragödie, Komödie; Epos, Roman, Novelle, Erzählung, Legende, Märchen, Fabel, Anekdote; Lied.

Es ergibt sich somit folgende Ordnung: a) Erlebnisformen: I. Haltungen der Seele zur Welt: naiv, sentimentalisch — ironisch, pathetisch, sachlich — tragisch, idyllisch, elegisch, humoristisch, satirisch, grotesk — pessimistisch, optimistisch, ästhetisch. — II. Haltungen der Seele auf der Distanz Natur—Kunst: naturalistischer, idealistischer, expressionistischer Stil — [Summe, Organismus, Anarchie — Kopie, Symbol, Fratze.] — III. Lyrische, epische, dramatische Haltung. — IV. Von Ideen mitgeformt: Tragödie, Ko-

Digitized by Google

mödie — Epos, Roman, Novelle, Erzählung, Legende, Märchen, Fabel, Anekdote — Lied, Ode, Hymnus. b) Technische Formen: die drei poetischen Gattungen: Lyrik, Epik, Dramatik.

Der erste Blick über diese Ordnung läßt Beziehungen zwischen den Erlebnisformen und poetischen Gattungen vermuten, vermittelt natürlich durch die lyrische, epische und dramatische Haltung. Man erinnert sich an Tatsachen, z. B. daß das tragische Erlebnis am reinsten in der dramatischen Technik darzustellen ist, man erkennt überhaupt sehr bald den engen Bezug zwischen den drei Gattungen und den Formen Tragödie, Komödie, Epos, Roman, Novelle usw., ja es scheint, als ob der Geist nicht befriedigt sei, solange er nicht notwendige Beziehungen gefunden habe. Weiß man ferner, daß nun einmal Hauptmanns „Florian Geyer" als naturalistisch-historische Tragödie verfehlt ist, so möchte man vorschreiten zu notwendigen Verhältnissen auch zwischen poetischer Gattung und Stilform, man möchte sogar einfache Wege wünschen zwischen den Gattungen und seelischen Haltungen wie naiv, sentimentalisch, ironisch, satirisch, pathetisch, elegisch usw. kurz: das Verhältnis zwischen Erlebnisform und poetischer Gattung ist recht eigentlich das lockende Problem, das Problem der Poetik. Wäre es eindeutig, d. h. ergäben sich von der einen zur andern Seite notwendige Beziehungen, so wäre die Poetik und die poetische Technik eine Wissenschaft, ihre Wertungen absolute.

Wenn die Monographie gut daran tut, vom Erlebnis des Dichters vorzuschreiten zur Dichtung, zum Epos, Lied, zur Tragödie, und zwar bis in die Einzelheit der Form, z. B. des Versmaßes, sie nicht ruhen darf, bis sie den lückenlosen Zusammenhang zwischen Erlebnisform und Technik gefunden hat, der wertvoll ist eben als ein tatsächlicher Zusammenhang, so muß die Theorie, die möglichst allgemeingültige und logische Notwendigkeiten gewinnen soll, den umgekehrten Weg gehen. Daher, statt in Metaphysik essayhaft geistreich zu spekulieren, bestimme ich zuerst das einzig klar zu Fassende: die technische Form, die drei poetischen Gattungen. Dann erst erlaube ich mir mit aller geziemenden Behutsamkeit zu fragen: von welcher Erlebnisform wird die dramatische, epische, lyrische Gattung am reinsten erfüllt? Gibt es notwendige Beziehungen oder nur Tendenzen?

Ich frage damit nur etwas genauer, systematischer, als andere auch schon getan haben, z. B. E. Bovet in seinem Buch „Lyrisme, Epopée, Drame". Ich zitiere das Beispiel als Anregung. Bovet will ein Gesetz der Literaturgeschichte aufzeigen und beschreiben, das er S. 17 so formuliert:

„Or, les idées, aussi bien que les hommes, naissent les unes des autres; elles ont leur jeunesse, leur maturité, et leur crise finale qui est un nouvel enfantement; c'est leur évolution logique. Les principes directeurs créent un état de choses, et se modifient, par le fait même de cette ‚réalisation', jusqu'à l'épuisement; chaque nouveau principe est de salué comme une foi nouvelle et définitive (lyrisme), il se réalise plus

Digitized by Google

ou moins imparfaitement (épopée), puis il s'effondre devant un nouveau principe (drame)." Bovet geht also vom Inhaltlichen, Stofflichen, von den Gefühlen und Ideen der wechselnden Zeiten und ihrer Menschen aus, sieht auf die „innere Form", Erlebnisform, nennt unbedenklich und mit Recht Werke von z. B. epischer Technik, „äußerer Form", innerlich, d. h. der seelischen Haltung nach dramatisch oder lyrisch, er wagt Corneille als Epiker anzusprechen. Er schafft dann den Begriff der adäquaten Form, der Form, adäquat dem lyrischen, epischen, dramatischen „Stoff", der seelischen Haltung, dem Geist einer Epoche, der den Stoff vor der äußern lyrischen, epischen, dramatischen Formung innerlich formt. Zwar, weil er auf dem Gebiet der Erlebnisformen bleibt, kann er in der Polemik gegen Croces Leugnung der drei Gattnngen einerseits und Brunetières Absolutismus andrerseits nur zu dem Satz gelangen: „Or quelle que soit l'infinie variété des tempéraments, on peut les ramener sans effort, en littérature, à ces trois visions: lyrique, épique et dramatique; ou à des combinaisons de ces visions. Sans doute, le lyrique se mêle souvant à l'épique, ou au dramatique, et il y a tout dans tout, mais il y a aussi un élément qui domine. Parce que Chevreul a distingué vingt-cinq mille tons de couleur, on ne saurait pourtant nier les sept couleurs du spectre solaire; et ainsi qu'un peintre voit en jaune, un autre en violet, de même un poète sent en poète lyrique et un autre en dramaturge." (S. 249—250.) Jedoch die Überzeugung von der Wesenhaftigkeit der äußern Form, der drei Gattungen als Techniken, ihrer gesetzgebenden Macht, ihrer formenden Kraft, ihres Charakters als eines Gefäßes, in das man nicht alles Mögliche hineinwerfen kann, diese Überzeugung kommt in dem Begriff der adäquaten Form zum Ausdruck, wenn er auch fast etwas nebenbei auftaucht: „On pourrait aller plus loin, et, sans tomber dans le fétichisme des formes et des règles, étudier les rapports intimes du contenu avec le contenant. Sans doute le lyrisme n'est pas lié le moins du monde à la forme de l'ode ou du sonnet, ni même au vers; telle page de George Sand est plus lyrique que telle poésie de Sainte-Beuve; le roman ‚Daniele Cortis' de Fogazzaro est surtout dramati que, tandisque les drames de D'Annunzio sont surtout lyriques. Mais encore pourrait-on se demander: l'effet voulu ne serait-il pas beaucoup plus considérable si la forme était adéquate à l'esprit? Victor Hugo nous a donné des exemples merveilleux de strophes lyriques et de strophes épiques; sans parler de cet artiste souverain que fut Goethe. C'est là, chez les très grands, qu'il faut chercher un enseignement, au lieu de nier les lois en citant l'exemple des médiocres." (S. 15—16.) Und ähnlich: „Mais ces formes, dont le nombre est infini, sont elles toujours adéquates? je ne le crois pas. Gabriele D'Annunzio nous a donné plusieurs tragédies lyriques; c'est son droit; pourtant il est loin d'avoir prouvé que la tragédie convienne au lyrisme; j'ai même le droit de dire qu'il y a chez lui un conflit très grave entre la forme et l'inspiration." (S. 252.)

Adäquate Form! Wir müssen von der „äußeren Form", gefaßt als Technik, herkommen, untersuchen, was sie für die „innere" postuliert. Sicher, gerade weil die drei poetischen Gattungen nicht nur Techniken sind, sondern ihr Wesen als drei grundverschiedene seelische Haltungen haben, kann jede nur einen organisch bestimmten Komplex von Erlebnisformen, Stoff darstellen.

Jetzt werden ein erstes Mal die Begriffe vorgeführt, mit denen gearbeitet wird, ihre Kraft der Scheidung und Bestimmung angedeutet.

Digitized by Google

Bericht und Darstellung. Es sollen diese zwei Begriffe in ihrer Tiefe und Weite vorerst im allgemeinen erkannt werden.

Man spricht bei Aufsätzen von guter oder schlechter Darstellung der Gedanken, der Verfasser kann „es" sagen oder nur umschreiben — der bildende Künstler bemüht sich, mit einer ausdrucksvollen Gebärde, intensiven Farbe, charakteristischen Linie seine Vision darzustellen, er kann aber auch um die Darstellung von etwas mehr Äußerlichem, z. B. um die möglichste Tiefräumigkeit im Bilde ringen — Philosophie und Religion erheben die erschütternde Frage: was stellt mein Leben, was stellt der Weltlauf dar? Auch in der Dichtkunst scheiden und werten die beiden Begriffe. Ein Blick auf diese Beispiele zeigt, daß Bericht oder Darstellung bald in Bezug auf etwas Innerliches, bald mehr in Bezug auf etwas Oberflächlicheres gesagt wird. Wo haben wir die genaue Ausdrucksweise? Was ist Bericht und was Darstellung?

Um das zu erkennen, müssen wir sehen, wo diese Begriffe entstehen.

Aus dem Allgeschehen taucht der Mensch empor, gewinnt in seinem Bewußtsein den festen Ort, von dem aus er mittels des Gegensatzes das Geschehen draußen wahrnimmt. Sich selber empfindet er unmittelbar als Leben, ein lebendiges Ich stellt sich dar in Empfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen, Gedanken, in Wünschen, Begehren, Erleiden, in Handlungen der Seele und des Körpers. Das Ich stellt sich dar, ist autonom. — Was draußen in der Welt ist, wird ihm von den Sinnen, vom ganzen komplizierten Apparat des Erkennens berichtet. Es bezieht die Welt auf sich, betrachtet, was ihm gefällt, benützt, was es braucht, sie ist ihm Mittel; das Draußen ist zunächst heteronom. Wobei ich nicht selber anwesend bin, das lasse ich mir berichten. Das Leben draußen wird uns berichtet, unser eigenes Leben stellen wir dar.

Erst Phantasie und Denken geben in einem gewaltigen Akt des Erkennens, idealistisch oder realistisch, auch der Welt draußen Eigenleben, Autonomie, und dann ist in uns, um uns *ein* Leben, das wir als Bewegung, Geschehen erfassen. Als autonom stellt sich auch dies Alleben immer dar, es berichtet nicht, sondern stellt sich dar in all den Weisen, die die Wissenschaft erforscht.

Müßte der Mensch, wie ein Gott, das Alleben in dessen Totalität empfinden oder gar bewußt erleben, so würde er bei seiner jetzigen Konstitution von der Fülle zerrissen, daher bleibt für ihn von höchster praktischer Bedeutung die Urscheidung „Ich und Welt", und mit ihr sind die Kategorien *Darstellung* und *Bericht* gegeben. Die allgemeinste Fassung lautet: das Subjekt stellt sich dar, vom Objekt wird berichtet. Die zwei Begriffe entstehen also aus zwei klar erkennbaren Stellungen zum Allgeschehen, sie sind nicht Gefäße eines historischen Inhalts, sondern konstitutive Begriffe, unbegrenzt anwendbar, auf „Äußeres" und „Inneres", nämlich überall da,

Digitized by Google

wo das Verhältnis von Idee zu Stoff statthaben kann. Man muß sich daher immer klar sein, von welchem Grund aus, von welcher Idee her man nach Darstellung und Bericht fragt.

Die äußere Form der drei poetischen Gattungen. Welches sind die Merkmale, die Kategorien der Darstellung an einem wirklichen Geschehen, an einer Darstellung des Lebens seiner selbst, an einer menschlichen Handlung?

Die Personen reden, denken, machen ihre Gebärden, tun ihre Arbeit, sie wachen, träumen, schlafen — das sind die Momente des „Werdens", der Bewegung, des Geschehens. Dabei ist die Seele ins Zuständliche, in die Momente des „Seins" gesenkt, sie ist in ihrem Körper, ihrer Kleidung, ihrem Gerät, in Wohnung, Haus, Stadt, in der Landschaft, im Weltall. Jede Person hat ihre eigene Perspektive, das Äußere: Landschaft und Mitmenschen, und das Innere: ihre eigene Welt der Gefühle und Strebungen zu sehen. Das Ganze ist absolute Stete des zeitlichen Flusses und absolut gleichmäßige Dichte der Kausalität, es ist, ist konkret, ist in Zeit und Raum Gegenwart. Darstellung ist somit: Ineinander von Sein und Werden, absolute Stete und Dichte, einheitliche Perspektive von einem Handelnden aus, Konkretsein, räumlich-zeitliche Gegenwart.

Demnach nenne ich auch die äußere Form der drei poetischen Gattungen die Erscheinungsweise des Stoffes hinsichtlich der Kategorien Sein und Werden, Stete, Dichte, Perspektive, Konkretsein, Raum und Zeit.

Bericht ist je die Negation jeder dieser Positionen, erfaßt nur noch eine Beziehung, nicht mehr die Sache selbst.

Was können die drei poetischen Gattungen an Darstellung geben?

Das Drama ist durchgehends Darstellung. Weil es Wirklichkeit, Vorstellung auf der Bühne ist, wird ihm möglich, das Ineinander von Sein und Werden nachzuahmen. Das Werden entfaltet es in Dialog, Monolog, in den Gebärden und Taten der handelnden Personen, und die Momente des Seins bringen an jedem Punkt der Handlung, gleichzeitig, ohne ihren Fluß zu unterbrechen, die Körper, die Kleider der Schauspieler, indes die Bühne die Geräte, Wohnung, Landschaft darstellt. Wir lernen die Perspektive jeder Person, ihre Welt kennen, wir haben die Stete des zeitlichen Flusses und die gleichmäßige Dichte der Kausalität, alles ist konkret, ist Gegenwart.

Auch die Lyrik ist durchgehends Darstellung. Sie hat im Gegensatz zu Drama und Epos keine Handlung, sie ist gleichsam nur ein Wort (siehe Lyrik), sie ist ein gegenwärtiger Monolog des Dichters und hat als solcher das Ineinander von Sein und Werden, die absolute Stete und Dichte, die einheitliche Perspektive, sie ist konkret.

Das Epos ist in jedem Punkt das Gegenteil von Drama und Lyrik, es ist nämlich durchgehends Mischung von Bericht und Dar-

Digitized by Google

stellung. Die Momente des Seins und Werdens können nie so absolut ineinander verwoben sein, wie das dem Drama, der Lyrik, der Wirklichkeit natürlich ist, sondern sie fallen mehr oder weniger auseinander, und das auch dann, wenn die Schilderung der Momente des Seins nach Lessings Rat und der Praxis der guten Epiker möglichst in Handlung, Werden umgesetzt ist; der Charakter der Sprache und die Enge unserer Vorstellung erlauben kein absolutes Ineinander. Ferner ist die absolute Stete des zeitlichen Flusses gebrochen. Die Handlung wird von der Schilderung der Momente des Seins unterbrochen, Zwischenreden des Erzählers können sich einschieben, selbst die Hereinnahme eines Frühern als Plusquamperfekt stört eben den Gang der Imperfekthandlung. Die Stete ist nur noch eine relative, eine immer wechselnde. Das gleiche ist von der Dichte zu sagen. Es folgen sich Szenen mit raschem Dialog, also von einer starken Dichte, mit einem schon als dünner empfundenen Fluß der erzählten Handlung, und diese wiederum ist durchsetzt mit Zusammenfassungen bleibender Momente, welche Stunden, Tage, sogar Jahre in wenigen Sätzen berichten können. Die Zeit ist nicht mehr Gegenwart, sie erscheint vor allem als Imperfekt im Großteil der Erzählung, neben ihm sind Praesens historicum, direkte Rede mehr Vergegenwärtigung als Gegenwart; als echte Gegenwart kann man die Zwischenrede des Autors ansehen. In der Perspektive dieselbe Zwiespältigkeit. Neben die Anschauung jeder Person in der Handlung kann und stellt meistens der Autor seine Beleuchtung der Vorgänge. Endlich ist zu bemerken, wie im Epischen fortwährend Konkretes mit Abstraktem wechselt. Außer der direkten Rede erreicht das Epos überhaupt kein Konkretes mehr, da ist alles durch das Medium der Sprache gebrochen und innerhalb deren Möglichkeiten noch vom Kunstwillen des Autors bestimmt. Das Epos ist durchgehends Mischung von Bericht und Darstellung, und der Möglichkeiten der Mischung sind so viele als Dichterindividualitäten.

Somit ergibt sich für die Scheidung der äußeren Form der drei Gattungen hinsichtlich Bericht und Darstellung folgendes: Der gemeinsame Boden, von dem aus wir nach Bericht und Darstellung fragen, ist die Handlung. Wollten wir vom Dichter aus bestimmen, so müßten wir für das Epos alles als Rede, somit als Darstellung des Dichters auffassen, während es uns doch just darum zu tun ist, die Plastik von Schilderung, Dialog der Personen und Zwischenrede des Dichters zu greifen. Also: von der Handlung aus bestimmt sind die drei Gattungen der äußeren Form nach: Lyrik, Selbstdarstellung des Dichters in einem Monolog. Dramatik: Darstellung einer Handlung in Monolog, Dialog, Gebärden. Epik: Mischung von Bericht und Darstellung einer Handlung.

Es sei schon hier in der Einleitung, wo die drei Formen nebeneinandergestellt werden können, hinsichtlich räumlicher und zeit-

Digitized by Google

licher Verhältnisse etwas ins Besondere gegangen; die Aussagekraft des Vergleichs rechtfertigt.

Die Zeit im Drama als Dauer: 1. Handlungszeit: ideal, kann sich über Jahre erstrecken. 2. Aufführungszeit: real, begrenzt; z. B. 2—3 Stunden. Als Zeitstufe: Gegenwart in der Handlung und Aufführung.

Es ist ohne weiteres einzusehen, welchen Druck die reale, gegenwärtige Aufführungszeit auf die Handlungszeit ausüben muß. Es sei hier nur eines angedeutet: das Verhältnis dieser beiden Zeiten wird immer als restlose Lösung postulieren: Aufführungszeit und Handlungszeit von gleicher Dauer, d. h. Einheit der Zeit.

Der Gegensatz erhärtet: Die Zeit im Epos als Dauer: 1. Handlungszeit: ideal, kann sich über Jahre erstrecken. 2. Erzählezeit, Lesezeit: real, aber unbegrenzt, daher ohne Bedeutung; als Zeitstufe: In der Handlung Vergangenheit, als Zwischenrede des Dichters Gegenwart.

Die Erzählezeit übt keinen Druck auf die Handlungszeit, und da die Handlung in der Vergangenheit spielt, sind wir gegen Lücken, Zeitsprünge weniger empfindlich. Hiergegen ist das Drama fortrollende Gegenwart und verlangt für allfällig nötige Lücken eine eigentümliche Technik. Ferner: ist die Handlungszeit länger als die der Aufführung, müssen auch wieder eigentümliche Mittel dem Unterschied das Störende zu nehmen suchen. Die Zeit ist von grundlegender Bedeutung für das Drama.

Wie steht es hinsichtlich des Raumes?

Im Drama: in der Handlung kann er von Szene zu Szene wechseln, er ist ideal; in der Aufführung: der Theaterraum real, der Wechsel nur Illusion.

Auch hier übt die Realität einen Druck aus. Der Theaterraum bleibt der gleiche; bleibt nun auch der Ort in der Handlung, die Bühne, unverändert, so werden wir sofort über den leichtlich störenden Widerstreit von Wirklichkeit und Illusion erhoben, wir haben nur die allgemeine Einsicht: da vorn wird gespielt, im angepaßten Raum, und wir konzentrieren uns auf die Handlung. Bei jedem Bühnenwechsel müssen wir den realen Raum überwinden, um uns in die Illusion des neuen Ortes einzuleben, und diese Arbeit, wenn auch bereitwillig geleistet, unterbricht doch den wahren Zuschauer- und Hörerzustand, der Bühne und Dichtung nicht trennen will, sondern als eines aufzufassen strebt. Natürlich wandelt sich die Bühne nur gemäß den Forderungen der Handlung, der Dichtung, aber eine Bühnenwechsel benötigende Dichtung schreitet aus ihrer Welt, die das Reich der Phantasie ist und bleibt, heraus; in diese durch und durch ideale Welt kann reale Kulissenschieberei nur hineinplumpsen; man bleibt ihr treuer, wenn man sie auf kahlen Brettern durch das bloße Wort anruft. Auch hinsichtlich der räumlichen Verhältnisse drängt die Realität, sie postuliert die Einheit des Ortes.

Digitized by Google

Die Möglichkeiten des Ortswechsels sind innerlich von der Psyche des Hörers, äußerlich von der Aufführungszeit her beschränkt.

Im Epos: Hier in der Einleitung soll nur auf eines hingewiesen werden: die Orte in der Handlung können von Szene zu Szene, nach den Möglichkeiten der Einbildungskraft wechseln; es gibt keine reale Beschränkung, der Raum ist ideal.

Die Lyrik hat weder Raum noch Zeit in ihrer äußeren Form, denn ihr fehlt eine sich in Zeit und Raum erstreckende Handlung. Selbst in Betracht ihrer Selbstdarstellung von Gegenwart zu reden, ist ohne Sinn. Das Lied, das zu seinem Hersagen allerdings einer gewissen Zeit bedarf, ist aber seinem inneren Wesen nach nur ein lösendes Wort, das einzige für einen Zustand, und da es nicht wie die dramatische Handlung mit ihrer fließenden Gegenwart fortwährend Vergangenheit und Zukunft schafft, sondern punktuell bleibt, so mangelt der Gegensatz zu den anderen Zeitstufen, von denen aus allein es zuständig ist, von Gegenwart zu sprechen. Das Lied ist in seiner äußeren Form zeit- und raumlos. Es folgen aus dieser Tatsache mehrere seiner Gesetze. (Siehe Lyrik.)

Man kann die Scheidung der drei Gattungen, gewonnen mit den Kategorien Bericht und Darstellung, noch verdeutlichen durch den Begriff Distanz. Weil er auch in der inneren Form Ordnungen beschreiben hilft (Stildistanz), so heiße er in der äußeren Form einfach äußere Distanz.

Die Lyrik, das Lied, als freudvoller, leidvoller Aufschrei des mitten im Leben gepackten Menschen, hat keine Distanz vom Dichter, vom Menschen, der es nacherlebend vor sich hinflüstert oder aus sich herausstingt; das Leben selbst hat sich gleichsam eine Stimme verschafft. Die Lyrik als Selbstdarstellung hat keine äußere Distanz, Subjekt und Objekt sind eins.

Ebenso ist es im Drama. Der Dichter spricht unmittelbar aus den Personen der dramatischen Handlung, oder, ist diese Fiktion nicht genehm, kann gesagt werden: die Personen des Dramas stellen sich selbst dar, ohne Vermittlung, es gibt kein Subjekt, das der Handlung als seinem Objekt gegenüberstände. Das Drama hat keine äußere Distanz vom Dichter weg.

Wieder zeigt die Epik Mischung. Wo der Autor berichtet, als Erzähler vermittelt, da steht er deutlich der Handlung gegenüber — er wählt aus, was er jetzt sagen will — da ist Distanz, Gegenüber; wo er aber die Personen reden läßt, also die Handlung sich wie im Drama selbst darstellt, da ist wie dort keine äußere Distanz.

Dieser Begriff der äußeren Distanz, wiewohl er wenig besagt und die Technik gar nicht berührt, ist doch wert, aufgestellt zu werden, weil er den höheren der äußeren Form bilden hilft.

Rückblickend auf diese einleitenden Ausführungen über Bericht und Darstellung in der äußeren Form der drei poetischen Gattungen kann jetzt schon erkannt werden: einmal, wie die Epik als Mischung

Digitized by Google

von Bericht und Darstellung spezifisch von der absoluten Darstellung der Lyrik und des Dramas geschieden ist, sodann wie innerhalb der Epik die Nuancen der Mischung von Bericht und Darstellung unendlich sind, jedes Epos seinen bestimmten Platz in einer Reihe hat, die von episch maximaler Darstellung hinüber zu reinem Bericht führt.

Darstellung	Überwiegend Darstellung ⟷ Überwiegend Bericht	Bericht
Lyrik Drama	Hyperion, Nachsommer Hermann und Dorothea Wilhelm Meister Epik: Mischung	

Was aber sind, zu tiefst erschaut, die drei poetischen Gattungen, wie sie sich schon durch ihre äußeren Formen klar individualisieren?

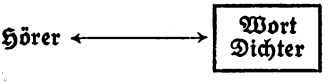
Sie erhalten ihre Würde, ihr Eigenleben und damit ihr Recht auf eine adäquate innere Form des Stoffes durch die Tatsache, daß es drei einzig mögliche Situationen des Dichters zum Allgeschehen gibt, deren jede sich in einer der drei poetischen Gattungen darstellt; diese sind dadurch als die drei einzig möglichen und also notwendigen erkannt.

Die drei Situationen sind: Der Dichter dem Allgeschehen gegenüber: Epik. — Der Dichter im Allgeschehen drin, als Teil, eine Welle: Lyrik. — Der Dichter im Allgeschehen drin, aber sich in mehreren Wellen darstellend: Drama.

Dies sei bildlich etwas weiter ausgeführt, ohne weniger exakt zu werden: Lyrik: Der Dichter eine Welle im Strom, mitgerissen, mitbewegt, es gibt kein Gegenüber, keine äußere Distanz, kein Vor und Nach, keine Handlung, er ist ein erschütterter Teil, ein Ich—Selbstdarstellung. Dramatik: Im Strom, aber an einer Quelle bewußt in die Gegenwart emporgestiegen und jetzt ihre Bewegung im Spiel mehrerer Wellen widereinander erfaßt, das symbolische Abbild des Ganzen in Darstellung. Epik: Gegenüber, am Ufer des Stromes. Der Dichter schildert, was er vorüberfließen sah, Vergangenheit, Bericht, vergegenwärtigt zuweilen sich und die Personen der Handlung in direkter Rede, Mischung von Bericht und Darstellung.

Die Verschiedenheit der drei Situationen wird noch klarer, wenn wir sehen, wie sich die Faktoren 1. Dichter, 2. Handlung des Epos und des Dramas oder Wort der Lyrik, 3. Hörer, Zuschauer unterschiedlich ordnen.

In der Lyrik:



Wort und Dichter eins, dem Hörer gegenüber.

Digitized by Google

Im Drama:

Das Drama ist gegenwärtige, sich selbst darstellende Handlung, in der der Dichter aufgegangen ist wie der Lyriker in seinem Wort, auch hier jeder Satz aus dem Innersten hervorgestoßen; Handlung und Dichter eins.

Im Epos:

Im Epos dagegen sind die drei deutlich geschieden; vor allem ist der gegenwärtige, erzählende Dichter klar der vergangenen Handlung gegenüber und vermittelt sie dem Hörer.

Bei dieser Betrachtung werden die fundamentalen Unterschiede zwischen Epos und Drama gesehen. Das Drama wird wesentlich bestimmt durch das, was das Epos nicht ist, nämlich: fortrollende, sich fortwährend darstellende Gegenwart, und das Epos wird wesentlich bestimmt durch das, was das Drama nicht hat: diese Beziehung zwischen Handlung und Dichter, diese Situation, räumlich aufgefaßt als „Gegenüber".

Die innere Form der drei poetischen Gattungen. Form darf niemals Inhalt, Substanz sein, sie soll bleiben, was sie ist: eine bestimmte Art der Lagerung stofflicher Elemente, ein Schema, ein Rhythmus. Das sich klar zu wiederholen ist nicht unnötig, wenn man neben einer äußeren Form auch eine innere sieht, denn hier wird der stumpfe Blick bald getäuscht.

So müssen auch die inneren Formen der poetischen Gattungen aus ihrem Stoff heraus erschaut werden, aus der weltanschaulich geformten Handlung der Dichtung. — Dem Überblick zuliebe stelle ich ohne Begründung hierher, was erst aus erschöpfender Kenntnis der äußeren Form als deren innere verstanden werden kann.

Die inneren Formen der dramatischen Gattung sind Tragödie und Komödie — der epischen Gattung Epos, Roman, Novelle, Märchen, Legende, Fabel, Erzählung, Ballade, Anekdote — der lyrischen Gattung Lied, Ode, Hymnus.

Das System. Nach den bisherigen Festsetzungen ist es nun möglich, das sachgemäße System der Begriffe aufzustellen.

Ich habe mit Absicht bisher noch nicht vom Stoff gesprochen; erst jetzt ist es nötig, auch davon zu handeln. Stoff ist das durch die Erlebnis- und technischen Formen zu Fassende, zu Formende. — Man tut wirklich gut daran, so negativ zu bestimmen, sich vom Festgegebenen, von den Formen aus gegen die dunkle Masse Stoff vorzuschieben, denn hier haben wir als Selbstbestimmende Bestimm-

Digitized by Google

tes vor uns; das Problem psychologisch zu drehen, und da nach zeitlicher Priorität des Stoffes gegenüber der Erlebnisform, ob Stoff überhaupt als etwas absolut Ungeformtes denkbar sei u. ä. zu fragen, das ist für die Ästhetik völlig unfruchtbar.

Der junge Schiller liest „Zur Geschichte des menschlichen Herzens". — „Der lebenslustige Student Karl stürzt sich durch Leichtsinn und Gutherzigkeit in Schulden, der ‚strenge' Wilhelm sendet dem oft zu nachsichtigen Vater übertriebene Berichte von den Streichen des älteren Bruders. Schließlich folgt Karl, durch ein unglückliches Duell zur Flucht genötigt, den Fahnen des großen Friedrich und wird in der Schlacht bei Freiberg verwundet. Im Elend des Lazaretts zur Selbstbesinnung gekommen, fleht der reuige Sohn den Vater in einem zärtlichen Brief um Vergebung an. Umsonst! Der schlimme Bruder unterschlägt das Schreiben, und Karl bleibt ohne Antwort. Nach dem Friedensschluß findet der Heimatlose unerkannt Dienste bei einem Bauern in der Nähe des väterlichen Rittersitzes. Schnell macht er sich durch seine Tüchtigkeit im ganzen Dorfe beliebt. Eines Tages, als der wackere Knecht gerade im Walde Holz fällt, glückt es ihm, den Vater aus Mörderhänden zu erretten. Drei der verlarvten Mordgesellen tötet er, dem vierten entfährt das Geständnis, daß kein Geringerer als der gestrenge Junker Wilhelm aus Herrschgier den Mord des allzu langlebigen Vaters ins Werk gesetzt habe. Nun will der Alte schier verzweifeln, da er erkennt, daß er eine ‚scheußliche Furie mit Schlangen umwunden' liebend an seinem Herzen gehegt, dagegen ‚den Jüngling mit dem fühlenden Herzen' in Not und Tod gestoßen habe. Da gibt sich dieser dem Vater zu erkennen und wird die Wonne seines Lebens. Edelmütig, wie er ist, erbittet Karl sogar Verzeihung und Unterhalt für den schurkischen Wilhelm. Beides wird gewährt, und Wilhelm ‚wohnt seit der Zeit in einer angesehenen Stadt, wo er und sein Hofmeister das Haupt einer Sekte sind, die man die Sekte der Zeloten heißt'." (Nach Berger. I 145/146.)

Das ist der Stoff, wie er von außen dem Dichter entgegengebracht wird. Er assimiliert des jungen Genies eigene Erfahrungen von Unterdrückung, Ungerechtigkeit, Freiheitsdrang und wird von der Seele Schillers, gemäß deren angeborener Konstitution, sentimentalisch, pathetisch, realistisch, tragisch, dramatisch erlebt, geformt als Vision, Dichtung und dann in der technischen Form des Dramas herausgestellt. — Es macht ersichtlich keinen Unterschied, ob der Dichter wie Goethe teilweise für den Werther mehr oder weniger aus der eigenen Erfahrung nimmt, das hat nur biographisches Interesse; für die Dichtung und damit für die Ästhetik entscheidend ist die Konstitution seiner Seele mit ihren angeborenen und ausgebildeten Erlebnisformen.

Ich ordne daher so:

a) Stoff. —

b) Erlebnisformen: I. Haltungen der Seele zur Welt: naiv, sentimentalisch — ironisch, pathetisch, sachlich — tragisch, idyllisch, elegisch, humoristisch, satirisch, grotesk — pessimistisch, optimistisch, ästhetisch. II. Haltungen der Seele auf der Distanz Natur—Kunst: naturalistischer, idealistischer, expressionistischer Stil — (Summe, Organismus, Anarchie — Kopie, Symbol, Fratze). III. Lyrische, epi-

Digitized by Google

sche, dramatische Haltung. IV. Von Ideen mitgeformt: Tragödie, Komödie — Epos, Roman, Novelle, Erzählung, Legende, Märchen, Fabel, Ballade, Anekdote — Lied, Ode, Hymnus.

c) Die drei poetischen Gattungen als technische Formen: I. Innere Formen: Tragödie, Komödie — Epos, Roman, Novelle, Erzählung, Legende, Märchen, Fabel, Anekdote, Ballade — Lied, Ode, Hymnus. II. Äußere Formen nach den Kategorien Bericht und Darstellung: Lyrik, Dramatik = Darstellung, Epik = Mischung von Bericht und Darstellung.

Von a nach c vorschreitend, wird also das organische Wachsen einer Dichtung nachgezeichnet. Tragödie, Komödie usw. zugleich Erlebnisformen und innere Formen der drei Gattungen, der Technik: das ist die vom System anerkannte Tatsache, daß am Objekt, an der Dichtung alles ineinander ist, die Formen der Gattungen nicht einfach übergestülpt oder in der Art des Prokrustesbettes äußerlich herangebracht werden dürfen, sondern daß auch sie gewachsen sind.

Die Erlebnisformen sind Ausdruck, ja zum Teil Substanz der dichterischen Weltanschauung. Eine vollständige Poetik oder die geziemende Monographie einer Dichtung muß zuerst von ihr sagen, muß zeigen, wie sie dem Dichter angeboren und von ihm ausgebildet wird, wie sie die eine Erlebnisform schafft, die andere ausschließt, damit auch das Stofferlebnis bedingt und so in Wahrheit bis ins einzelne Wort Substanz und Form der Dichtung ist. Doch hier soll nur das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung erkannt werden; Weltanschauungsfragen sind von hier aus an der entgegengesetzten Peripherie, werden nur gestreift.

Nebenbei gesagt: Ich fasse die Weltanschauung selbst nicht mehr als eine Form auf, eine Form, wie objektive Daten zusammengeordnet, zusammengeschaut werden — das ist so bloß in der Beschreibung durch den anderen Menschen — dem Träger der Weltanschauung aber ist diese durchaus Substanz, ein Sein, ein Haben; auch hier von Form zu sprechen, würde noch den innersten Kern, die letzte Sache verflüchtigen.

Ideenbericht und -darstellung. Es soll noch auf eine zweite Anwendung der Kategorien Bericht und Darstellung hingewiesen werden, nämlich auf jene Art, die da fragt, was die Dichtung darstelle, ob ihr gelungen sei, die Idee, die Vision darzustellen, oder ob sie nur beschreibe, berichte. — Wir können trotz den Dichtern reden von Bericht und Darstellung der Idee. Angenommen, man sehe, man habe die Idee einer Dichtung, erkenne folglich, wie weit z. B. eine dramatische oder epische Handlung wirklich Idee darstelle oder berichte, so wird es besonders interessant sein zu beobachten, in welcher Weise sich Ideen-Bericht und Darstellung kreuzt mit Bericht und Darstellung der äußeren Gattungsform. — In Übereinstimmung mit der Tatsache, daß die beiden keinen organischen Zusammenhang

Digitized by Google

haben, weil die Ebenen, auf denen sie fragen, sich nicht berühren, decken sie sich durchaus nicht immer, d. h. folgt aus Ideedarstellung nicht durchaus die Darstellung in der technischen Form. Es ist daher möglich, daß eine Dichtung mit viel Bericht in der technischen Form dennoch durch ihre Handlung die Idee vollkommen verkörpert, darstellt, also die stärkere, genialere Dichtung ist als ein Drama, das der Technik nach wohl Darstellung ist, aber seine Idee nicht überall in Handlung, Situation auszuprägen, eben darzustellen vermocht hat; der Dilettantismus der zahllosen namenlosen Gedichte ist eben das Unvermögen, Darstellung zu erreichen; sie umschreiben, berichten ihre Stimmung.

Wer diese Kreuzungsmöglichkeiten der beiden Arten Bericht und Darstellung klar vor sich sieht, der versteht, warum einmal das vollkommene Lied, in dem beide Darstellungen geglückt sind, sodann das große Epos mit seinem Maximum an Darstellung (fast alles Rede) bei einem Minimum an Bericht in der Gattungsform zusammen mit der genialen Darstellung der Idee, und endlich das reine Drama, dem ebenfalls die Musen absolute Darstellung gewährt haben, als die drei wahrhaft mächtigen und vollendeten Formen der Dichtkunst wirken, der versteht noch das Letzte, daß unter diesen dreien das Drama seit Sophokles' Tagen als die höchste Kunstform gilt, da es wie das Lied absolute Darstellung in jeder Hinsicht ist, aber mehr Körper zu geben vermag, eben eine Handlung, und uns damit das schenkt, wonach wir alle dürsten: den Götterblick durch das Gewirr des Geschehens, den Götterblick, der es ordnet zum notwendigen und damit sinnvollen, erlösten Weltverlauf.

Doch wie schon angedeutet, es ist überaus schwer, die Idee zu sehen, zu haben; die nie genügende und stets erneute Interpretation berühmter Dichtungen ist dessen Zeugnis.

Ob es uns Menschen, auch dem denkenden, immer in seiner ganzen Bedeutung klar vor Augen steht, wie sehr wir im Bericht leben? Wird uns denn nicht alles, was uns als Subjekt zum Objekt werden kann, berichtet? Und ist das nicht die ganze Außenwelt? Soll ich mit Herzählen beginnen? Nein, nur eine Erinnerung. Jeder stellt sich, sein Ich, sein Leben dar und wagt selber nicht zu scheiden, was an Bewußtem, was an Unbewußtem er ausdrückt. Und wenn er darüber nachdenkt, sich von innen beschaut, seine heimlichsten Gedanken, Gefühle, Strebungen sieht und dann am Familientisch sich plötzlich fragt: „Was wissen eigentlich diese Nächsten von dir, wer du bist, was du darstellst?" — so erschrickt er über sein Rätsel, seine Einsamkeit und erkühnt sich auf lange hinaus nicht mehr, zu wissen, was der oder jener sei, darstelle — er resigniert: Bericht, viel Bericht, im Grunde alles Bericht — er kann bis zum Schleier der indischen Maya meditieren. Es ist so: Müßte der Mensch, wie ein Gott, das Alleben in dessen Totalität emp-

Digitized by Google

finden oder gar bewußt erleben, so würde er bei seiner jetzigen Konstitution zerrissen. —

Und also versuche man zu ermessen, was es heißt: darstellen! Nur die Kunst stellt dar. Es ist nichts anderes: es muß ein Wunder geschehen, Ekstase: Ekstasis, eigentlich das Wegrücken von der Stelle, also Außer-sich-Sein; Entrückung, Begeisterung bis zur Bewußtlosigkeit — und in ihr dann Geburt eines andern, Schöpfung — Schöpfung wie am ersten Tag.

„Ja, wenn der Wahnsinn so ganz einfach ein Übel wäre. — Nun ist uns aber alles Größte im Wahnsinn geschehen, der Wahnsinn ist ein Geschenk der Götter. — Dann haben wir noch die Begeisterung der Musen, den Wahnsinn, welchen die Musen über den Menschen bringen: er ergreift nur die zarte und unberührte Seele und weckt und berauscht sie zu Gesängen und hat tausend Taten der Alten herrlich gemacht und damit die späteren Geschlechter erzogen. So einer aber ohne diesen Wahnsinn der Musen vor die Tore der Dichtkunst käme und meinte, er sei durch sein Talent ein Dichter geworden, der ist nicht echt und nicht erwählt, und sein besonnenes Dichten vergeht vor der Kunst des Wahnsinnigen." (Platon, Phaidros. Kaßner. 32, 33—34.)

Darstellen ist also nichts mehr und nicht weniger als: etwas Lebendiges hinstellen, ein Lebewesen erzeugen. Leben äußert sich in Organismen, jedes Kunstwerk ist ein Organismus. Ein solcher ist rings begrenzt, geformt, ist ein geschlossener Kreislauf von Kräften, ihren Bewegungen. In einem Organismus ist alles Glied, ist alles Mittel und Zweck zugleich.

Wie kann die Dichtung menschliches Geschehen so fassen, formen, daß es in der idealen Sphäre der Kunst als das Neue, als das Kunstwerk, als der Organismus einer geistigen Welt dasteht? Wundervoll klar schaut W. v. Humboldt:

„Das Reich der Phantasie ist dem Reich der Wirklichkeit durchaus entgegengesetzt; und ebenso entgegengesetzt ist daher auch der Charakter dessen, was dem einen oder dem andern dieser beiden Gebiete angehört. Mit dem Begriff des Wirklichen unzertrennbar verbunden ist es, daß jede Erscheinung einzeln und für sich dasteht, daß keine als Grund oder Folge von der andern abhängt. Denn nicht allein, daß eine solche Abhängigkeit niemals wirklich angeschaut, immer nur durch Schlüsse eingesehen werden kann, macht auch der Begriff des Wirklichen selbst das Aufsuchen derselben überflüssig. Die Erscheinung ist da; dies ist genug, jeden Zweifel zurückzuweisen; wozu braucht sie sich noch durch ihre Ursache oder ihre Wirkung zu rechtfertigen? Sobald man hingegen in das Gebiet des Möglichen übergeht, so besteht nichts mehr, als durch seine Abhängigkeit von etwas anderem; und alles, was nicht anders, als unter der Bedingung eines durchgängigen inneren Zusammenhanges gedacht werden kann, ist daher im strengsten und einfachsten Sinne des Wortes idealisch. Denn es ist insofern der Wirklichkeit, der Realität geradezu entgegengesetzt. Auf diese Weise idealisiert muß daher alles werden, was die Hand der Kunst in das reine Gebiet der Einbildungskraft hinüberführt." (W. v. Humboldt. „Ästhetische Versuche I, Kapitel IV.")

Darstellung in der Dichtung heißt sonach: einen geschlossenen Kreis von Kausalität, d. h. eine geschlossene Handlung geben. Wie

Digitized by Google

vermag das die Lyrik, das Epos, das Drama? Das ist je an seinem Ort als innere Form einer Gattung zu entwickeln.

Hat der Dichter hier im Innersten, in der Handlung, in der Fabel, Darstellung erreicht? oder langte seine Kraft nur zum Bericht, zu einem Beschreiben, In-Beziehungen-Setzen, zu einem Sagen über die Dinge? Hat der Künstler seine Idee, Vision, Stimmung durch seine Fabel, durch sein Wort wirklich dargestellt, oder muß er seine „Absicht" daneben sagen, gleichsam seinen Personen Zettel ankleben? Diese Frage der inneren Formung, Darstellung in einem letzten Sinne, entscheidet über Sein und Nichtsein des Werkes. Das Genie dichtet für ein menschliches Verhältnis die „schlagendste" Situation, Fabel, d. h. die restlos, die alles darstellende, während vor und nach ihm Tausende mehr nur andeutende, vieles direkt berichtende Fabeln zu formen vermögen. Hier bewährt sich der Schauende, der Dichter. Die alles darstellende Fabel ist die wahrhaft symbolische.

Wer aber wagt zu entscheiden, ob Darstellung erreicht ist? Wer wagt die Dichtung zu deuten? Denn: wer weiß, was der Dichter darstellen wollte? Nur wenn ich die Idee kenne, kann ich nachweisen, ob sie in einem Körper, in einer Handlung lebendig dargestellt ist.

Das Problem der Deutung! Es ist auch das Problem des Schaffens insofern, als wie der Dichter dem Leben gegenüber, so der Hörer der Dichtung gegenübergestellt ist, beide sich die Erscheinung assimilieren müssen. Ideendichtung oder, ja, wie ist sie zu benennen? sagen wir „unbewußtere" Dichtung? Das Problem ist „gelöst", d. h. beschrieben, in seiner Fragestellung erkannt; Philosophen und Dichter, die besten, haben ihre Weisheit geschenkt. Es zeigt sich, daß herzlich wenig zu sagen ist, nur ein formales Gesetz aufgestellt werden kann, dessen inhaltliche Erfüllung jedoch historisch ist; wir ertragen einmal mehr, einmal weniger „Idee" in der Dichtung. Daß die Gattungen auch hierin verschieden tendieren, wird sich in der Einzeldarstellung zeigen. Hier seien nur zur Dichtung im allgemeinen die Worte der Weisen zusammengestellt, so wie sie meiner Überzeugung Ausdruck geben.

In der Philosophie ist unsere Frage das Problem von Idee und Erfahrung. Es kann nur klären, wenn zuerst von daher ein Wort leuchtet.

Der Mensch vor dem Unendlichen aller Dinge! Goethe ist am Beginn seiner italienischen Reise von der Fülle der Pflanzengestalten bedrückt, er schreibt aus Padua: „Ich sehe noch nicht, wie ich mich entwirren will." Später erkennt er, nachdem ihm die Idee von der Metamorphose der Pflanzen ordnen geholfen hat, daß: „— alle Versuche, die Probleme der Natur zu lösen, eigentlich nur Konflikte der Denkkraft mit Anschauen sind." Wir Menschen können nur mit Hilfe der Ideen ordnen, auffassen, assimilieren, die wir, die Fülle zusammenschauend, erschaffen. Von den Ideen aber in ihrem Verhältnis zum konkreten Einzelding sagt Kant:

Digitized by Google

„Ich verstehe unter der Idee einen notwendigen Vernunftbegriff, dem kein kongruierender Gegenstand in den Sinnen gegeben werden kann." Er erläutert dies Verhältnis in dem prächtig anschaulichen Bild vom focus imaginarius: „Ich behaupte demnach: die transzendentalen Ideen sind niemals von konstitutivem Gebrauche, so daß dadurch Begriffe gewisser Gegenstände gegeben würden. — Dagegen aber haben sie einen vortrefflichen und unentbehrlich notwendigen regulativen Gebrauch, nämlich den Verstand zu einem gewissen Ziele zu richten, in Aussicht auf welches die Richtungslinien aller seiner Regeln in einen Punkt zusammenlaufen, der, ob er zwar nur eine Idee (focus imaginarius), d. i. ein Punkt ist, aus welchem die Verstandesbegriffe wirklich nicht ausgehen, indem er ganz außerhalb den Grenzen möglicher Erfahrung liegt, dennoch dazu dient, ihnen die größte Einheit neben der größten Ausbreitung zu verschaffen. Nun entspringt uns zwar hieraus die Täuschung, als wenn diese Richtungslinien von einem Gegenstande selbst, der außer dem Felde empirisch-möglicher Erkenntnisse läge, ausgeschlossen wären (so wie die Objekte hinter der Spiegelfläche gesehen werden), allein diese Illusion (welche man doch hindern kann, daß sie nicht betrügt) ist gleichwohl unentbehrlich notwendig, wenn wir außer den Gegenständen, die uns vor Augen sind, auch diejenigen zugleich sehen wollen, die weit davon uns im Rücken liegen, d. i. wenn wir, in unserm Falle, den Verstand über jede gegebene Erfahrung (den Teil der gesamten möglichen Erfahrung) hinaus, mithin auch zur größtmöglichen und äußersten Erweiterung abrichten wollen." „Dergleichen Vernunftbegriffe werden nicht aus der Natur geschöpft; vielmehr befragen wir die Natur nach diesen Ideen und halten unsere Erkenntnisse für mangelhaft, solange sie denselben nicht adäquat ist." (Kant, Kritik d. r. Vernunft. Valentiner 549—559.) Ganz gleich Goethe: „Die Idee ist in der Erfahrung nicht darzustellen, kaum nachzuweisen; wer sie nicht besitzt, wird sie in der Erscheinung nirgends gewahr." Das Schwebende, das Mittlere, das unsere Erkenntnis schließlich in der wechselseitigen Förderung durch Idee und Erfahrung ist, wird durch die Mahnung Goethes gezeichnet, es sei „gleich schädlich, ausschließlich der Erfahrung als unbedingt der Idee zu gehorchen".

Solch ein Mittleres ist auch das Werk des Dichters, vorab das des Epikers und Dramatikers. Der Schaffende erlebt, erfährt, dann sucht er diesen Stoff mit Ideen zu erfassen, diese Ideen erleuchten wieder weitere Massen von Stoff — es ist ein fortwährendes Zeugen zwischen Idee und Stoff. Im Werk des einen Dichters bleibt die Idee deutlicher erkennbar, in dem des andern ist alles wieder mehr Stoff wie im Leben, d. h. ein weniger deutbares Lebewesen: Schiller und Goethe. Und Goethe vor allem sei in dieser Frage gehört.

Man kennt sein Urteil über Günther: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten." C. J. 23, 60/1. Statt von Mißverständnis oder noch Ärgerem zu schwatzen, ist es angebracht, Goethes Imperativ zu würdigen, dem er sein Leben geweiht, in dessen Zeichen er für die Erhellung unserer Welt arbeitete, Tag und Nacht — es ist das letzte Wort des Herrn im Faust":

„Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken."

Erst in dieser Perspektive wage ich, Goethes große Auslassung

Digitized by Google

über das Thema Ideendichtung zu bringen, sie soll die Fechterstellung mildern.

Zu Eckermann am 6. Mai 1827: „Das Gespräch wendete sich auf den Tasso, und welche Idee Goethe darin zur Anschauung zu bringen gesucht.“ „Idee?“ sagte Goethe, — „daß ich nicht wüßte! — Ich hatte das Leben Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso, dem ich, als prosaischer Kontrast, den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch.“

„Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! — Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer als billig. — Ei! so habt doch endlich einmal die Courage, euch den Eindrücken hinzugeben, euch ergötzen zu lassen, euch rühren zu lassen, euch erheben zu lassen, ja euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermutigen zu lassen; aber denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre!“

„Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? — Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Not etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, daß der Teufel die Wette verliert, und daß ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Szene im besondern zugrunde liege. Es hätte auch in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes, und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen!“

„Es war im ganzen“ fuhr Goethe fort, „nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu ründen und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen.“

„Wollte ich jedoch einmal als Poet irgendeine Idee darstellen, so tat ich es in kleinen Gedichten, wo eine entschiedene Einheit herrschen konnte und welches zu übersehen war, wie z. B. die Metamorphose der Tiere, die der Pflanze, das Gedicht Vermächtnis, und viele andere. Das einzige Produkt von größerem Umfang, wo ich mir bewußt bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine Wahlverwandtschaften. Der Roman ist dadurch für den Verstand faßlich geworden; aber ich will nicht sagen, daß er dadurch besser geworden wäre. Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.“

Goethe stellt also das Bild des Tasso gegen die Idee des Tasso, kennt aber auch das „künstlerisch ründen und ausbilden“, und darum müssen auch seine Worte über den Tellplan gehört werden; sie sind vom gleichen 6. Mai 1827:

Digitized by Google

„Den Tell dachte ich mir — den Geßler dachte ich mir — alles dieses Höhere und Gute hatte ich den bekannten edlen Männern Walter Fürst, Stauffacher, Winkelried und andern zugeteilt, und dieses waren meine eigentlichen Helden, meine mit Bewußtsein handelnden höhern Kräfte, —"

Statt das bekannte Urteil über Schillers Ideendichtung zu wiederholen, vielmehr um einzuprägen, wie historisch, wechselnd das Mehr oder Weniger, wie es Wesenszug des Schaffenden und des Hörers ist, sei an Hebbels, des Ideendramatikers Worte erinnert:

„Auch philosophische Dramen liegen vor. Bei diesen kommt alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll. In dem einen Fall wird etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem andern ein Monstrum." „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar." „Lebensprozeß an sich —" Sofort gibt Hebbel, der also keine Monstra fabrizieren will, nicht eine Deutung des Lebensprozesses, sondern seine anschauliche Idee: „Und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung sich ja wohl auch zu tun erlaubt, sondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende wie ans Werdende verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt; ans Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegenbringt, darzutun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt." (Mein Wort über das Drama. W. XI 9—10, 3—4.)

„Inkommensurabel." Goethe hat das letzte Wort gesprochen, und darum seien dem Deuter einer Dichtung die Worte Hofmannsthals vorgehalten: „Clemens: Und diese Schwäne? Sie sind ein Symbol? Sie bedeuten — Gabriel: Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig. Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: dieses hier mit der Majestät seiner königlichen Flüge, mit der lautlosen Einsamkeit seines strahlenden weißen Leibes; auf schwarzem Wasser trauervoll, verachtungsvoll kreisend, mit der wunderbaren Fabel seiner Sterbestunde... Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige, geheimnisvolle Chiffern, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklich der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffern in seine Schrift verweben darf —"

(Das Gespräch über Gedichte.)

Alle Deutung Intuition, Erlebnis, Eigenleben.

Daß wir aber die höchste Schau gewinnen, daß wir Schaffen und Deuten, ihr Problem „Idee und Erfahrung", ihre historische Bedingtheit in den Weltprozeß einreihen, dafür wollen wir zum Schlusse Karl Joël lauschen:

Digitized by Google

„Die Kunst ist ein solches Zurücknehmen des Lebensstoffs in die Lebensform, d. h. Kunst ist ein Organisieren. — —

Aber der Lebensstoff wechselt, und so muß der Ausgleich immer von neuem gesucht werden, und jede Zeit, ja jede Seele hat ihre besondere Lebensform und damit ihre besondere Kunst. Und jede gefundene Harmonie muß kalt und leer werden für die Seele, muß ‚akademisch' starr, bloße Form werden, wenn ihr der Lebensstoff ausgeflossen ist, und muß durchbrochen werden, wenn der Lebensstoff sich erweitert hat; doch auch die Durchbrechung kann nur Übergang sein für die Kunst und muß hindrängen zu einer neuen Harmonie. Und so müssen in der Kunst immer die beiden widersprechenden Tendenzen streiten und wechseln, in deren beständigem Ausgleich gerade das Organische liegt, Einheit und Differenzierung, Ganzheit und Gliederung: die Kunst, die um jeden Preis Einklang, Versöhnung, Befriedigung sucht, und die Kunst, die nur dem durchbrechenden Lebensstoff nachgeht, der Fülle des Gegebenen und einzelnen, d. h. als Naturalismus wesentlich Charakteristik sucht. Die höchste, die klassische Kunst aber wird immer im Ausgleich beider Tendenzen liegen, in höchster Harmonie der schärfsten Charakteristik, im Ausgleich der bloß subjektiven Kunst, dem romantischen Spiel, und der bloß objektiven Kunst, der realistischen Deskription. Das höchste Kunstwerk ist das organischste, als der Ausgleich zwischen Seele und Welt, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Form und Stoff." („Seele und Welt", S. 197—8.)

Digitized by Google

Das epische Gedicht.

A. Äußere Form.

Das Epos kann sich in jedem der genannten Merkmale reiner Darstellung vom Drama unterscheiden, in einigen muß es; Mischung von Bericht und Darstellung ist seine Form. Sie ist durch die epische Situation bedingt: der Dichter steht dem Strom des Geschehens und dem Hörer gegenüber. Wie im Drama vornehmlich die seltsam illusionäre und doch wirkliche Aufführungszeit konstitutiv wirkt, so im Epos das ähnlich illusionäre, im räumlichen Schema zu fassende „Gegenüber"; das Wesentliche der epischen Form ist Bau auf seinem Grund.

Um das, was wir bis jetzt entsprechend der dramatischen Handlung die epische genannt haben, in seiner Sonderart klar zu erkennen, zugleich um einige nötige Termini zu gewinnen, seien die ersten vier Seiten von G. Kellers „Romeo und Julia" untersucht, das heißt: genau angeschaut; denn es hat sicher unzählige Male zu falschen Schlüssen geführt, daß nur „im Kopf" verglichen wurde. Vor dem inneren Auge stehen eine erzählte und eine dramatisch gebotene Handlung fast unterschiedslos da, es können bei solchem Vergleich nur Allgemeinheiten gewonnen werden wie z. B.: in der dramatischen folge schneller Schlag auf Schlag usw., Erkenntnisse, die dann leicht durch „dramatischere" Erzählungen widerlegt werden und daher als Formmerkmale unbrauchbar sind — in Gedanken wird „Wallenstein" eine Erzählung — während der Blick auf die konkrete Buchseite: hie Drama, hie Epos, sofort absolute Unterschiede zeigt.

Also die ersten vier Seiten von „Romeo und Julia auf dem Dorf", etwa bis „Ganz so meine ich auch und habe dem Steckleinspringer eine ähnliche Antwort gegeben!"

Wer gelesen hat, bemerkt: die Handlung beginnt mit dem Satz: „An einem sonnigen Septembermorgen pflügten zwei Bauern auf zweien dieser Äcker, und zwar —", „pflügten" Imperfekt. Ich nenne die Handlung, die hier beginnt, es ist die, von der die Erzählung im wesentlichen handelt, die Imperfekthandlung. — Jetzt wird das Pflügen geschildert. Das Pflügen dauert den ganzen Vormittag. Der Erzähler gibt eine Zusammenfassung der durch diese Zeit gleichbleibenden Momente der Arbeit. Solche Abschnitte nenne

Digitized by Google

ich daher Zusammenfassung bleibender Momente.—Erst nach dieser Partie, dem Pflügen zugemessen, kommen wir zum eigentlichen Beginn der Imperfekthandlung, man möchte sagen, hier setze die „Gegenwart" der Erzählung ein, hier erst sind wir „drin". Der Überleitungssatz ist charakteristisch: Abschluß der Zusammenfassung und Eröffnung der Handlung. „So war der lange Morgen zum Teil vergangen, als von dem Dorfe her ein kleines artiges Fuhrwerklein sich näherte, welches kaum zu sehen war, als es begann, die gelinde Höhe heranzukommen." Dann fließt die Handlung: Essen, Gespräch. Es ist also ein Riß, eine Plastik spürbar: Stillstand, Vorwärts — Zusammenfassung, Handlung; die Stete wurde unterbrochen. Diese Zusammenfassung bleibt innerhalb der Imperfekthandlung, sie umfaßt, deutlich erkennbar, die Dauer eines Vormittags. Neben ihr steht eine andere, die die Dauer von Jahren einschließt: „An dem schönen Flusse, der eine halbe Stunde entfernt an Seldwyl vorüberzieht, erhebt sich eine weitgedehnte Erdwelle und verliert sich, selber wohlbebaut, in der fruchtbaren Ebene. Fern an ihrem Fuße liegt ein Dorf, welches manche große Bauernhöfe enthält, und über die sanfte Anhöhe lagen vor Jahren drei prächtige, lange Äcker weithingestreckt, gleich drei riesigen Bändern nebeneinander." Seit alten Zeiten bis „heute" liegen Seldwyla, das Dorf, die Erdwelle so. Hiergegen eine Zusammenfassung ohne meßbare Dauer haben wir in der Schilderung des Kinderwägelchens und der Kinder. Vergleichen wir mit diesen Zusammenfassungen Abschnitte der fortlaufenden Handlung, so sehen wir, wie im Epos die Dichte ständig wechseln kann.

Aus vergangener Zeit ragt in die Imperfekthandlung eine Tatsache hinein: „— und über die sanfte Anhöhe lagen vor Jahren drei prächtige, lange Äcker weithin gestreckt, gleich drei riesigen Bändern nebeneinander." — Weniger weit zurück liegt, aber vom „Jetzt" der Imperfekthandlung aus gerechnet doch auch schon vergangen, die Tatsache: „Die Pflüger waren jetzt auch wieder oben angekommen —", sodann ist relativ früher der gestrige Besuch des Seldwyler Bezirksrates. Wieder ist ein Riß, ein Absatz da, in die Imperfekthandlung schiebt sich die Plusquamperfekthandlung.[1])

Eingangs sagt der Dichter, deutlich außerhalb der Erzählung, die sich aus Zusammenfassung, Imperfekt- und Plusquamperfekthand-

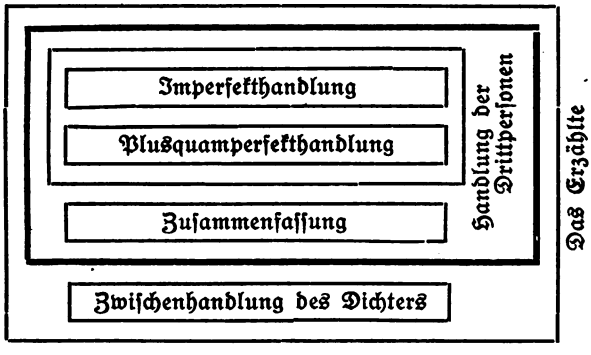
1) Die verschiedenen Sprachen haben die Kategorien der Darstellung in ihren grammatischen Formen verschieden erfaßt. Demnach sind z. B. im Französischen direkt mit den Tempora für die „Vergangenheit" feinere Nuancen als im Deutschen zu erreichen. Siehe z. B. Lorck, „Passé Défini, Imparfait, Passé Indéfini." Heidelberg 1914. Wie der epische Fluß in den verschiedenen Sprachen gegeben werden kann, d. h. möglichste Stete im Wechsel der Tempora, oder wie gegenüber dem absolut Gegenwärtigen der dramatischen und lyrischen Aussprache in der Epik all die reichen Beziehungen zwischen Erzähler und Geschichte auszudrücken möglich ist, diese Formprobleme müssen also für jede Sprache etwas eigen ausgeführt werden.

Digitized by Google

lung zusammensetzt: „Diese Geschichte zu erzählen, würde eine müßige Nachahmung sein, wenn sie nicht auf einem wirklichen Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede jener Fabeln wurzelt, auf welche die großen alten Werke gebaut sind. Die Zahl solcher Fabeln ist mäßig; aber stets treten sie in neuem Gewande wieder in die Erscheinung und zwingen alsdann die Hand, sie festzuhalten." Solche Partien nenne ich gegenwärtige Zwischenhandlung des Erzählers.

Erst diese vier zusammen: Imperfekt-, Plusquamperfekt-, Zwischenhandlung und Zusammenfassung ergeben jenen Ausschnitt aus dem Allgeschehen, den sich der Dichter wählte: das Erzählte.

Eine einfache Zeichnung zeigt klar die Verhältnisse, d. h. die Über- und Unterordnung, die Gegensätze, Absätze.



Die Zwischenhandlung oder Zwischenrede des Dichters ist von spezifisch verschiedener Art, sie ist Selbstdarstellung des Dichters, und ich benenne daher innerhalb des Erzählten die Untereinheit von Imperfekt-, Plusquamperfekthandlung und Zusammenfassung besonders: die Handlung der Drittpersonen.

Wenn wir fragen: ist der dramatischen Handlung nur die Handlung der Drittpersonen oder das Ganze, das Erzählte zu vergleichen? so zeigt die Beantwortung die Eigenart der Formen. Wieder glaube ich, daß beim Vergleichen „im Kopf" öfter die Zwischenhandlung außer Betracht gefallen sei und doch ist sie etwas der epischen Form Eigentümliches.

Das Leben und das Drama, somit die reine Darstellung, kennt keine Zwischenhandlung, „Gott ist mäuschenstill", sagt Keller einmal, und desgleichen der dramatische Dichter; Leben und Drama, jedes ist nur eine einzige Handlung. Mit der Möglichkeit der Zwischenhandlung hat demnach der Epiker ein Mittel zu besondern Wirkungen.

Die Benennung „Zwischenhandlung" ist vom Standpunkt der Handlung der Drittpersonen aus erfolgt. Wir können uns aber auf drei Ebenen stellen: auf das Allgeschehen, auf die Handlung der

Digitized by Google

Drittpersonen, auf die Zwischenhandlung des Erzählers. Wie ist jeweilen der Blick, wie scheidet er?

Von der Handlung der Drittpersonen aus fällt die Zwischenhandlung als etwas Unorganisches, Ungeformtes weg, und doch ist sie da, ist sie eine Möglichkeit der epischen Form, und wenn wir noch bedenken, wie z. B. Gotthelf in „Geld und Geist" die Zwischenhandlung, die Zwischenrede des Autors zu einem lebendigen Teil zu machen weiß, so ist dieser Standpunkt als zu enge erwiesen. Zugleich ist damit die Behauptung, nur das streng objektive Epos erfülle die epische Form, in ihrer Haltlosigkeit aufgedeckt. Wenn die Form beide Möglichkeiten hat, mit oder ohne eine Zwischenhandlung die Handlung der Drittpersonen zu geben, so darf sich der Dichter keine abtheoretisieren lassen, muß er den Reichtum wahren.

Von der Zwischenhandlung aus. Die Zwischenhandlung ist Selbstdarstellung des Dichters. Hier haben wir, logisch gesehen, dasselbe wie beim Drama, hier wäre dieselbe Ebene, von hier aus wäre zu vergleichen. Aber dann fiele, was doch in den meisten epischen Werken die Hauptsache ist, die Handlung der Drittpersonen ins Sekundäre, ja, streng genommen außer Betracht. Die Handlung des „Olympischen Frühlings" könnte keiner dramatischen parallel gesetzt werden, wohl aber die Ich-Erzählung des „Grünen Heinrich" — das Widersinnige und Unfruchtbare ist sofort zu sehen. Und dennoch wird ein Richtiges von hier aus scharf erfaßt, die Trennung von Zwischenhandlung und Handlung der Drittpersonen, die Eigenart der Zwischenhandlung.

Wir können *sie* sowohl, als auch das Richtige des Standpunktes auf der Handlung der Drittpersonen erfassen, wenn wir vom *Allgeschehen* her das Ganze, das Erzählte mit der dramatischen Handlung vergleichen; alle aufschlußreichen Perspektiven sind dann gewonnen. Vom Allgeschehen aus gesehen ist in seinem Ausschnitt, im Erzählten, alles, was direkte Rede ist, Darstellung, gleichzusetzen der des Dramas, und alles übrige durch den Erzähler vermittelt, also in einem ersten Sinne Bericht.

Nach dieser obenhin durchgreifenden Bestimmung ist es aber geboten, die feineren Unterschiede ebenfalls zu sehen. Gewiß ist alles Erzählte einheitlich in eine erste Fernschicht, Vergangenheit, unter unsere lebendige Gegenwart gebannt, und wird alles einmal gleichmäßig nacherlebt in unserer aufnehmenden Phantasie, dann aber beginnt die Situation des Epikers zu wirken — gegenüber dem Strom und dem Hörer — es zeigt sich die Plastik.

Wie schon gesagt, ist nur die Zwischenhandlung, die Selbstdarstellung des Dichters, die direkte Wendung an den Hörer in einer ersten Fernschicht Darstellung im gleichen Grad wie die des Dramas, dagegen liegt die ganze Handlung der Drittpersonen in einer tieferen Fernschicht, sie ist das wahrhaft Vermittelte, Erzählte, kurz der Bericht und kann deshalb vom Dichter seiner durchgeistigt werden. Die

Digitized by Google

epische Form allein vermag Stoffe zu gestalten, die, bildlich gesprochen, schweben wie die letzten abendroten Luftschichten, unwirklich zwischen Tag und Nacht, Träume des Dichters, die zwischen seiner eigenen Existenz und der illusionären der Drittpersonen seiner Erzählung hin und herweben. Wie töricht, mit einer magern Theorie von „wahrhaft Episch" dem Dichter zu verwehren, diese Gebilde zu fassen!

Die epische Form hat die Möglichkeit, die Zwischenhandlung gemäß jeder individuellen Forderung eines Stoffes zu geben. Es ist sofort die Monographie am Platz, doch sei die Weite des Möglichen hier angedeutet. Das große Epos, das objektive Spiegelbild des ganzen Weltgeschehens, kennt wie das Leben die Zwischenhandlung nicht. Was über den Anruf der Musen und ein gelegentlich ausgesprochenes Hinwenden an ein Du z. B. „Da horch! Ein Lärm vom Wald hernieder und Getöse!" hinausginge, wäre hier stillos. Dann kann die Zwischenhandlung wie in „Romeo und Julia" mit wenigen Worten eintreten. Und nun, einmal zugelassen, sind alle Nuancen möglich: sie ist sachlich kurze Zwischennotiz, oder Tempo, Stimmung gebendes Zwischenplaudern des Dichters von sich und allem Möglichen — das ist sie hauptsächlich bei volkstümlichen Erzählern — oder sie ist feinste Kunst der verschiedenen Beleuchtung in einer Stormnovelle. Die Zwischenhandlung kann sich immer breiter machen, schließlich erfolgt der Umschlag: der Gegensatz von Handlung der Drittpersonen und Zwischenhandlung hebt sich auf in der Icherzählung. In ihr liegen die beiden in derselben Darstellungsschicht, Werther erzählt ineinander vom Gestern und vom Jetzt, und daher wirkt alles einheitlicher, der Dichter, ohne beständig Dichte und Stete zu zerreißen, vermag das Gegenwärtige und Vergangene Satz neben Satz mitzuteilen. Die beiden Extreme: das große Epos und die Icherzählung stehen folgerecht der dramatischen Form am nächsten.

Nach dieser, einzig dem Epischen eigentümlichen Frage der Zwischenhandlung, werden nun die Merkmale äußerer Darstellung, die in der Einleitung vorgeführt wurden, genau in ihrem epischen Wesen beschrieben.

Die Zeit im epischen Gedicht.

Die Erzählezeit. Sie ist theoretisch unbegrenzt und auch praktisch, verglichen mit der Aufführungszeit des Dramas und deren Geboten, relativ unbeschränkt, daher bestimmt sie keine Gesetze für die Technik. Wohl sind sicherlich einige wechselseitige Beziehungen da zwischen Erzählezeit und der Vorliebe gewisser Charaktere und Zeiten für die kurze Erzählung, für die Novelle, und wieder anderer Zeiten und Menschen für das große Epos, den weitausholenden Roman, Beziehungen zwischen dem großen Stoff, seiner innern Tendenz zur

Digitized by Google

Gliederung und der äußern Anpassung der Kapitel und Gesänge an die Dauer einer bequemen Erzählestunde zu Abend, jedoch ist es ersichtlich, wie da kein klarer Zwang herrscht; vielleicht früher, zur Zeit der Rhapsoden, noch eher als heute in den Tagen des stillen, privaten Lesens.

Die Zeitstufe. Das der epischen Situation gemäße Erzähletempus ist das Imperfekt. Einer Handlung gegenüberstehen, sie einem andern erzählen können, setzt Vergangenheit voraus. Der Epiker kann gleichsam um seinen Stoff herumgehen wie der Bildhauer um seinen Block, er hat größte Freiheit der Komposition und Chronologie. Wie schon gesagt, ist das, was der Dichter vor allem erzählen will, die Imperfekthandlung. „Es war einmal." „Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes —" Die Erzählung beginnt aber nicht immer bei den ersten Ursachen einer Handlung, noch bringt sie im weitern Verlauf den lückenlosen Zusammenhang der Ereignisse, sondern sie fängt an einem passenden Punkt der Imperfekthandlung an und flicht das Frühere als Plusquamperfekthandlung ein. Sorgfältige Techniker haben unerschöpfliche Wendungen, den Übergang nicht allzu hart vortreten zu lassen. Wer möglichst auf Darstellung dringt, muß den Treppenabsatz meiden, muß Stete, ununterbrochenen Fluß auch der Zeitstufe suchen und daher so komponieren, daß von einem kräftigen Ausgang ab ununterbrochen weiter geführt werden kann, ohne Plusquamperfekthandlung; es kommt hinzu, daß diese zu Zusammenfassung, also abstraktem Bericht, neigt. Andererseits ist zu betonen, daß Plusquamperfekthandlung zu bringen ein echt episches Mittel ist, außer dem großen Epos überall wirkungsvoll zu brauchen. In den Prosaformen des Epos lieben wir, wenn taktvoll gebracht, die Absätze der Zeitstufen, diese Unterbrechung der Stete, und von der Plusquamperfekthandlung im besondern ist zu sagen, daß sich über sie von der voraufgegangenen zur folgenden Imperfekthandlung hinüber ein Bogen der Erwartung spannt, den der feine Techniker empfindet und benützt, um Teile zurückzustellen, in halbe Beleuchtung zu setzen, zu kürzen. Er gewinnt dadurch Plastik und Konzentration und kann doch alle Wurzeln bloßlegen, ohne der pedantischen Breite eines Naturalisten zu verfallen, dessen Dogma „objektive Darstellung" heischt.

Aber auch das Präsens kommt im Epos vor, und zwar in dreifacher Schichtung. Wieder sind Möglichkeiten zu feinen Wirkungen da.

Der Leser nimmt sein Buch, oder der Hörer setzt sich vor den Erzähler, sie fühlen sich in ihrem Zimmer, in ihrem jetzigen Dasein: diese Gegenwart dringt gleichmäßig stark auf sie ein, fließt gleichmäßig stark unter dem Phantasieleben, unter den Bildern der Dichtung durch und wird mehr oder weniger bewußt immer gespürt. Das echte Epos weiß, daß es mit seiner aus dem Gegenüber in die Phantasie hineingemalten Erzählung niemals diese sinnliche Gegenwart

Digitized by Google

völlig besiegen kann. Es kann, und beim Wissenden will es nie, mit seinen feinen geistigen Mitteln so brutal überwältigen wie das Drama durch seinen leibhaftigen Schauspieler. Jede Gegenwart innerhalb der epischen Handlung ist mehr Vergegenwärtigung und wäre auch genau genommen so zu benennen. Noch hier ist sie zweifach geschichtet.

Als unserer Gegenwart zunächst empfinden wir die Gegenwart des Erzählers in der Zwischenhandlung. Sie ist dünner, hinter einer Scheibe, die nie zerbrochen werden kann, sie ist nicht hier, sie ist ferner, bleicher, geistiger, wie gesagt wurde: in einer ersten Fernschicht. Und dies soll der Dichter nicht ändern wollen und darum fein hinein- und hinausleiten, drinnen Maß halten. Denn abgesehen vom Stofflichen, das ja meist klar, ja absolut den Stoff der Imperfekthandlung unterbricht, ist für die Zwischenhandlung die Gefahr des Herausschreitens auch schon rein als Zeitstufe gegenüber dem Imperfektum groß. Der Künstler zeigt sich hier wie überall als Meister der Vermittlung, des Übergangs, des Ausgleichs, als der, der möglichst gleiche Distanz, Haltung zu wahren weiß. Gotthelf ist da z. B. in „Geld und Geist" zart empfindend wie Goethe und Keller es durchgehends sind.

Drittens erscheint das Präsens als direkte Rede und Präsens historicum innerhalb der Handlung der Drittpersonen. Vor allem hier ist es geboten, von Vergegenwärtigung statt von Gegenwart zu reden. Die guten Epiker verwenden das Präsens historicum auffallend selten, z. B. als Künstler, der er ist, auch der „dramatische" C. F. Meyer. Denn es hat ein Wunder statt: durch das Imperfekt hindurch, durch diese Distanzierung, Schichtung hindurch sehen wir doch die Handlung illusionskräftig, d. h. eigentlich wie gegenwärtig. Das Verb im Imperfekt: das ist wie eine Einladung, wir folgen ihr, wir treten leise hinzu und sehen nun aus nächster Nähe, wenn auch immer wohltuend distanziert, von uns nach dem Gegenüber hin; Gegenwart und Vergegenwärtigung. Dies wahre, harmonische Verhältnis wird durch das Präsens historicum bald verwirrt. Schon durch den Ruck, mit dem sich die neue Zeitstufe einführen muß, hebt sie die Illusion auf, die vorher aus der ruhigen Distanz möglich war, sodann stört, daß etwas Gegenwart sein will, was naturgemäß es nie sein kann. Eine längere Handlung, im Präsens erzählt, würde unser Formgefühl verletzen. Neben den seltenen Fällen, wo seine Verlebendigung dramatischer Situationen wirklich Kunst ist, wird es jedoch recht oft glücklich z. B. von Gotthelf für die Zusammenfassung gebraucht. Das Präsens historicum wirkt sehr leicht aufdringlicher, greller, unwahrer als die direkte Rede. Ihr Präsens empfinden wir nicht als gegenwärtiger, näher als die Illusion der Imperfekthandlung überhaupt, und wird der Übergang gut gemacht, d. h. geht ihr illusionskräftige Darstellung der Handlung von einer gewissen Fülle der Dichte und Stete vorauf, so spü-

Digitized by Google

ren wir keinen störenden Absatz. Nur nach sehr abstraktem Bericht schreit die direkte Rede heraus.

Der Epiker beherrscht in einem bestimmten Grad auch die Zukunft. Er kann und darf an jedem Punkt der Handlung der gegenwärtigen Situation vorgreifen und ebenso ist ihm am Schluß erlaubt, kommende Tage und Jahre anzudeuten. Doch ist es sehr bezeichnend, daß wir von einem Schluß, der in die reale Gegenwart hinausführt, z. B. erkennen läßt, daß die Leute noch leben, mitunter tief beunruhigt werden; das Imperfekt schützt durch seine Mauer, die von der Gegenwart absolut trennt, die Welt der Dichtung und damit auch die unseres Geistes.

Der epischen Form ist somit eine Tiefräumigkeit in den Zeitstufen möglich, wie sie der wuchtigen Eintönigkeit der Gegenwart im Drama versagt ist. Feinste Reize, tiefste Dichtung weiß der Meister aus diesem Ineinander der Zeiträume zu gewinnen. Das ist die wahrhaft typische, die ewig große Schau aus der epischen Situation, wie wir sie täglich in der Stunde der Besinnung zurück in das unermessene, durch das Geheimnis des Wissens und die Macht der Vollendung uns Suchenden, Ringenden, Irrenden der Gegenwart überlegene Reich der Vergangenheit werfen. Mit ihr gliedern wir in diesem Reich den formlos ungeheuren Zeitraum gestaltungsmächtig in nähere und fernere Schichten und lassen uns zugleich von ihrem einen Blick durch alle Kulissen hindurch, durch deren Ineinander — für unsere Vorstellung gleichzeitigem Nebeneinander — ergreifen. Wie wenig weiß die einseitige Jagd nach Darstellung auch in der epischen Form, nach stetig, grad fortschreitender Handlung innerhalb der einen Zeitstufe des Imperfekts von jener Musik! Icherzählung, Erzählung mit Rahmen empfangen Bestes an dichterischen Reizen durch ihre Tiefräumigkeit der Zeit.

Die Handlungszeit. Sie ist zunächst durchaus unbegrenzt. Von der Erzählezeit wird kein Druck ausgeübt, sie kann sich völlig dem Bedürfnis des Stoffes nach naturwahrscheinlicher Zeiterstreckung anpassen. Es ist dies wieder ein Eigenes der epischen Form. Sie allein kann die Geschichte eines ganzen Menschenlebens oder gar einer Familie, eines Volkes durch Generationen und Epochen vorführen. Sie kann das, weil sie nicht nur Darstellung geben muß, sondern zur Überwindung der Zeiten, des dichterisch unerheblichen Geschehens auch den kürzenden, zusammenfassenden Bericht zur Verfügung hat. Für das Formgefühl wirkt die Mischung von Bericht und Darstellung, das zahlenmäßige Verhältnis der beiden, recht eigentlich automatisch und — fast möchte man sagen — mathematisch genau, verlangt eine ihr entsprechende Breite und Dauer der Handlung. Je mehr Bericht, je weitere Räume können zusammengefaßt und durchschritten werden, je mehr Darstellung, also gleichmäßige Dichte und Stete, desto gefüllter Stunde und Tag, desto kürzer die Handlungszeit. „Wilhelm Meister" führt durch Jahr-

Digitized by Google

zehnte, „Hermann und Dorothea“ durch einen Nachmittag. Darum schließen schon „Ilias“ und „Odyssee“ den Großteil ihrer tatsächlich vermittelten Handlung als Erzählung, verschleierte Plusquamperfekthandlung in die Imperfekthandlung der letzten Zeiten ein und bleibt dem „Jürg Jenatsch“ eine letzte Vollendung versagt, weil gar zu ängstlich im Streben nach objektiver Darstellung und Abwesenheit des Erzählers unverbunden Szene und wieder Szene hingestellt ist, abrupt.

Chronologie. Die Zeitstufe ist nicht wie im Drama eigenmächtig fortrollende Gegenwart, das Vergangene kann ganz nach den Bedürfnissen dichterisch wirksamster Erzählung in seiner Chronologie aufgelöst und künstlich wiedergefügt werden. Das Epos hat die Freiheit von der Chronologie und damit viel Freiheit für die Komposition.

Der Ausgang der Verwicklungen kann gleich anfangs mehr oder weniger klargelegt werden, so daß die Spannung, verfeinert, sich auf das „Wie“ richtet, nicht mehr auf das grobe Ja oder Nein.

Früheres kann später als Plusquamperfekthandlung nacherzählt werden, sei es vom Dichter oder von Personen der Dichtung; die Monographie würdigt die Feinheit der Motive, die solche Einfügungen erlauben. Das poetische Leben der beiden Handlungsstrecken, der Plusquamperfekthandlung und der Imperfekthandlung, wird in der wechselseitigen Beleuchtung oder gar kausalen Verflechtung intensiver. Der Epiker erreicht dadurch etwas wie Raum, wie Situation, ähnlich der des Dramas auf der Bühne: wir überschauen mit einem Blick mehr. Icherzählung und Erzählung mit Rahmen haben diese Möglichkeit der epischen Form zu einer letzten Technik ausgeschöpft, man kennt ihre Meister im 19. Jahrhundert: Keller, Meyer, Storm.

Rückblickend darf wohl gesagt werden: wie ist doch in der Epik alles zusammengesetzt, vielfältig allein schon in den zeitlichen Verhältnissen; wie muß man sich immer bewußt sein, in welcher Hinsicht man von Bericht oder Darstellung reden will; wie einfach ist es im Drama, in der Wirklichkeit: Darstellung ist Gegenwart.

Der Raum im epischen Gedicht.

Es zeigt sich, daß die räumlichen Verhältnisse im Epos weit weniger bedeutungsvoll sind als die zeitlichen, doch läßt sich schematisch die Parallele der beiden durchführen. Wirkliche räumliche Gegenwart hat nur der Leser, schon in einer ersten Fernschicht ist der Dichter der Zwischenhandlung, endlich in einer hintersten Schicht spielt die Handlung der Drittpersonen; der große Unterschied zum Drama fällt sofort auf: gegen die mächtige Wirklichkeit der Bühne ist die Phantasiewelt des Epos zu setzen. Wieder ist beim Vergleich der eigentlichen Objekte der Unterschied der Formen klar. Der wirk-

Digitized by Google

liche Raum der Bühne zwingt von außen Gesetze in den Stoff, bestimmt die Komposition, wogegen im Epos die Idealität des Raumes die Möglichkeit gibt, jedem Bedürfnis der Dichtung rasch und sicher die Landschaft in der Phantasie des Lesers zu erbauen. Otto Ludwig rühmt in seinen epischen Studien mit Recht Freiheit und Macht der epischen Form gegenüber den Schranken des Dramas. (Er sieht sie allerdings nur in seiner Erzählung b, der „szenischen", da wir aber von den Möglichkeiten der epischen Form reden, dürfen wir seine Ausführungen hier allgemein nehmen.) Er schreibt:

„Sie (d. h. seine Erzählung b) kann einem weit verwickelteren Plane, einer weit reichern und mannigfaltigeren Komposition gerecht werden und bei weit größerer Länge der Ermüdung weit leichter vorbauen als die Erzählung unter a (er versteht darunter eine wesentlich berichtende) und das Drama. Sie kann kühner sein als beide und hat vor dem eigentlichen Drama noch das voraus, daß der Autor keine Mittelpersonen und keiner äußern Anstalten und Apparate bedarf. Er baut sich sein Theater. . . . selbst, ... und so rasch und ungehindert er wie ein Zauberer entstehen und da sein läßt, was er will, so rasch weiß er es zu entfernen und anderm Platz zu machen. . . ., er ist unumschränkter Herr über Ort und Zeit. Er schafft sich seine Schauspieler selbst, in denen nichts Selbständiges, nichts Individuelles, das der Maske und den übrigen Absichten des Dichters widerspräche, er schafft sich Schauspieler, die nur sich selbst zu spielen brauchen, und dies ihr ganzes Selbst schafft er genau ebenso, wie er es braucht. . . . Er kann, was der Gedanke kann, . . ., er kann, was die Natur kann und was der Geist. Ihm steht eine Musik zu Gebote, gegen welche alle reale Musik plump und schwer, wie der Körper gegen die Seele gehalten usw." (Gesammelte Schriften VI 203—205.)

Da für die Veranschaulichung der epischen Situation einzig das räumliche Schema „Gegenüber" adäquat ist, seien hier im Abschnitt über die räumlichen Verhältnisse noch einige Bemerkungen eingereiht, die, streng genommen, anderswo stehen sollten und doch, hier gesagt, die beste Resonanz finden.

Welches ist die Macht des Raumes? Das Gleichzeitige, das Beieinandersein, das Verbindende. Die Sternenheere und die Erde im einen Weltall, das Leben der tausend Häuser einer Stadt, die Menschenschicksale zwischen den Städten und Dörfern des Landes, gleichzeitig, verbunden durch den gleichen Raum.

Das Epos als räumliches Gegenüber, als Schau über Stadt und Land, hat Möglichkeit und Neigung, eine größere Menge von Menschen und Dingen in seine Handlung einzuweben als das Drama. Das Epos erfüllt sich, wenn es uns durch seine Breite, seinen Raum ein Abbild der Welt gibt, von ihrem Sein und Werden in der Sphäre des Menschen, während das Drama sein Eigenstes leistet, wenn es durch den steilen Schuß des zeitlichen Sturzes uns ein intensives Gefühl von der Stellung des Menschen im Schicksal gibt, uns durch seine Glut die raumverbreitete Welt unsichtbar macht. Das Drama handelt ausschließlich vom Menschen, neigt dazu, den Menschen nur in Beziehung zu seinen Mitmenschen zu zeigen, denn

Digitized by Google

nur das kann es mit Rede und Gebärde darstellen, trotz Bühnenkunst vermag einzig das Epos auch die dingliche Umgebung des Menschen in die Handlung einzubeziehen. Das Drama wirkt durch die Intensität seines niederstürzenden Blitzes, das Epos durch die Weite seiner Länder.

Die Dichte.

Wirklichkeit, Drama und Lyrik als Darstellung haben eine absolute Dichte des Geschehens. Drama und Lyrik, als Kunstformen, erreichen sie, weil sie direkte Rede sind. Soweit also auch das Epos direkte Rede ist, im Dialog, Monolog der Handlung der Drittpersonen und in der Zwischenhandlung, erreicht es diesen höchsten Grad der Dichte ebenfalls. Denn untrüglich empfinden es wir Menschen, daß jeweilen im Gespräch letzte Dichte, der Kern der Dichtung, erreicht ist. Der Gang eines Menschen zum andern, Gebärden, Stimmungen, so notwendig sie auch sind, so gewiß auch sie Handlung darstellen: am Ziel, in der „Dichte" sind wir erst, wenn die Aussprache von Mensch zu Mensch einsetzt. Alles übrige ist dünner, weil allein schon durch den geistigen Charakter des Vermittlers, der Sprache, die räumliche und zeitliche Massigkeit gelichtet, abstrakter gemacht wird. Es sind unzählige Grade von der Zusammenfassung vieler Jahre in wenige bleibende Momente bis zur Schilderung Zug für Zug einer Gebärde und von da noch zum erregten Dialog. Auch in der möglichst gleichmäßig dicht erzählten Handlung wechselt fast mit jedem Satz die Dichte. Wahrhaft epische Haltung, d. h. ruhiges Schauen aus dem „Gegenüber", wird immer nach gleichmäßiger Dichte, nach vermittelnden Übergängen streben. Es kann dies auf zwei Weisen erreicht werden: entweder wird ein Höchstes an Darstellung gesucht, also die Handlung möglichst konkret gebracht, keine Zusammenfassung geduldet, womöglich immer die direkte Rede verwendet; das ist die Haltung des großen Epos und einer Dichtung wie „Hermann und Dorothea" — sie ist die Annäherung an die dramatische Form —, oder der Stoff zwingt zu viel Zusammenfassung, Bericht, und da ist es dann spezifisch epische Art, Ausgeglichenheit dadurch zu erlangen, daß Darstellung und Bericht in einem regelmäßigen Rhythmus wechseln, einander durchdringen, daß vor allem die darstellenden Partien nicht brutal herausstarren, sondern z. B. das Dramatische der direkten Rede durch Mitteilungssätze ins Epische umgesetzt wird.

Die Stete.

In der Darstellung einer wirklichen oder dramatischen Handlung ist auch absolute Stete des zeitlichen Flusses. Wieder ist die epische Form anders, in ihr wird die Stete fortwährend gebrochen, wechseln Vorwärts und Stillstand.

Digitized by Google

Die Stete der Handlung kann durch die Zwischenhandlung unterbrochen werden. Dabei haben künstlerisches Können und Wollen so viele Möglichkeiten, daß, wie immer in der Beschreibung der Epik, bald die liebevolle und fein beobachtende Monographie am Platze ist, während die Theorie nur die wenigen Grundlinien zu zeichnen hat.

Die Zwischenhandlung kann als Stoff und muß immer formal die Handlung unterbrechen. Hinsichtlich des Stofflichen wurde schon gesagt, wie alle Nuancen möglich sind von der sachlich kurzen Zwischenrede bis zur immer breiter anwachsenden Ichzählung zwischen einer Handlung der Drittpersonen und dem schließlichen Umschlag in die reine Ichzählung. Aber auch wo der Stoff der Zwischenhandlung fremder ist, macht alles die Form, sie macht den Übergang leicht oder zum Ärger über den Unterbruch. Wundervoll ist, wie Goethe in den „Wahlverwandtschaften" hervortritt. Es ist in der Wirkung nicht anders, als wenn jeweilen nur ein letzter dünner Schleier fiele und wir nun den gewaltigen Milden, in der Ehrfurcht vor dem naturhaft Tragischen leise Sprechenden still zwischen den Menschen der Dichtung reden und wandeln sähen. Ein Beispiel:

„Die Gemüter öffneten sich, und ein allgemeines Wohlwollen entsprang aus dem besondern. Jeder Teil fühlte sich glücklich und gönnte dem andern sein Glück. Ein solcher Zustand erhebt den Geist, indem er das Herz erweitert, und alles, was man tut und vornimmt, hat eine Richtung gegen das Unermeßliche. So waren auch die Freunde nicht mehr — —" (G.-J. 21, 61.)

Der Dilettant zerreißt, man muß die Handlung der Drittpersonen mühsam aus Fragmenten zusammenstücken, indes der Künstler einfügt und verteilt, so daß ein gleichmäßiger Rhythmus von Vorwärts und Stillstand wird und der beständige Wechsel im ganzen doch als stetes Vorschreiten, wenn auch langsames, zu empfinden ist. Stete auf dramatischem Wege suchen, verlangt natürlich Vermeiden der Zwischenhandlung. Aber gegen die Fanatiker reiner Darstellung in der Epik sei hier, wenn auch etwas abseits, eine Bemerkung angebracht.

Je genauer man das Wesen der Sprache und der Dichtung erkennt, desto mehr erschrickt man ob deren abstraktem Charakter, und man fragt sich, wie da trotzdem Wahrheit und Fülle, Lebensatmosphäre zu gewinnen sei. Dann ist beim Drama zu sehen, daß, wenn ihm schon Bühne und Schauspieler unvergleichlich reiches Leben zuführen, es bei seinen Dichtern im Gegensatz zu seinen Journalisten auch die Hilfe einer sinnlichen, bilderreichen Sprache durchaus noch in Anspruch nimmt. Die Griechen, Shakespeare, unsere Klassiker wissen das, und auch Dichter unter den Naturalisten — die Gespräche bei Hauptmann sind nichts weniger als natürlich, sie sind breit, voll Reflexionen, Sentenzen, schaffen eben Atmosphäre — während ein Laube, der Journalist, den „Telegrammstil" bringt und damit we-

Digitized by Google

der Leben noch Dichtung, sondern ein Abstraktum gibt. So viel tut schon das Drama, um die Abstraktion zu überwinden. Nun das Epos? Wo nur Handlung, nur Darstellung gegeben wird, da spüren wir selbst bei Großen wie C. F. Meyer, Thomas Mann eine Kälte, Knochenhaftigkeit, einen Mangel an Atmosphäre, an Leben; Goethe, Keller wagen Zwischenhandlung, Vortreten, direktes Gehaltaussprechen und betten damit die singuläre Handlung in Meditation, das heißt in das Weltgeschehen. Die Zwischenhandlung ist das epische Mittel, der abstrakten dichterischen Darstellung lebendige Fülle zu verschaffen.

Die Stete wird ferner unterbrochen durch den Wechsel der Zeitstufe und Dichte. Die Plusquamperfekthandlung ist ein Stillestehen der Imperfekthandlung; die Zusammenfassung ist ein Ruck: zunächst ein Stillestehen, es wird zusammengefaßt, aber am Ende ist man plötzlich Stunden, Tage, sogar Jahre weiter gekommen, eben ruckweise. Wer Darstellung auf dramatischem Wege erstrebt, muß möglichst die gleiche Zeitstufe innehalten, Plusquamperfekthandlung und Zusammenfassung meiden; auf epischem Wege wird Stete erreicht, indem man z. B. die Plusquamperfekthandlung so gelassen, ausführlich wie die Imperfekthandlung erzählt, so daß sie dem Hörer in seiner Phantasiewelt der Haltung nach zur Imperfekthandlung wird. Man erinnere sich, wie in „Hermann und Dorothea" der Jüngling den Zug der Vertriebenen schildert, wie bei Homer Odysseus seine früheren Fahrten. Natürlich unterbricht auch das Praesens historicum in einem gewissen Sinne die Stete. Im einzelnen können feinste Züge zur Erhaltung der Stete gesehen werden z. B. bei einer längeren Partie Dialog das allmähliche Weglassen der Mitteilungssätze.

Drittens wird die Stete gebrochen durch das Auseinanderfallen der Momente des Seins und des Werdens in der epischen Handlung. Hier treffen wir also von einer ersten Seite dies Problem. Jede Geschichte wird um ihres Schlusses willen erzählt, dort erst schließt sie den Ring, wird sie zum Becher, aus dem die Lyrik strömt, und also hat die Handlung unser eigentliches Interesse, schenkt uns der Dialog größte Befriedigung. Aber die Handlung wird mit durch das Zuständliche geschaffen, die Seele lebt in einem Körper, der muß mitgebracht werden. Dies wird bei verschiedenen Anlässen Aufgabe: bei der Schilderung der Landschaft, überhaupt des Milieus, des Äußern der Menschen, bei der Einführung einer neuen Person. Da kann nun der Epiker die Handlung wirklich unterbrechen, schroff oder bequem, und das Zuständliche, gleichsam betont von ihm, dem Verfasser, beigeben, ja, dazuwerfen. Es ist z. B. möglich, daß er beim ersten Auftreten einer neuen Person seitenlang die spannendste Situation unterbricht und weitläufig ihr Aussehen und gar noch die Vorgeschichte schildert. Das ist epische Art, im Einzelfall grob oder fein ausgeführt. Die „dramatische" Einführung, die Darstel-

Digitized by Google

lung erlaubt nur Worte und Gesten der gegenwärtigen Situation gemäß und sorgt durch die Komposition für schrittweise genügende Kenntnis. Oder es kann nach Lessings Rat und der Praxis der großen Epiker die Schilderung in Handlung aufgelöst und damit die Stete gewahrt werden: nicht die Kleider beschrieben, sondern das Ankleiden vorgeführt, nicht die Umgebung von Hermanns Städtchen gemalt, sondern auf dem Gang der Mutter zum Sohn kennen gelernt werden. Wenn G. Keller u. a. gegen Lessing aber auch für ein gewisses Maß Schilderung eintreten, so bestätigt die Fülle der Dichtung beide Parteien, denn die wahren Künstler von hüben und drüben finden sich im einen Gesetz, das da verlangt „Hereinnahme der Schilderung ins seelisch bewegte Leben". Ein Keller bringt die Beschreibung eines Zuständlichen z. B. dann, wenn eine Person zu sehen gekommen ist, wir somit mit ihren Augen, mit ihrer seelischen Ergriffenheit sehen, und also ist dann doch Handlung, Stete da. (Sali auf Martis Hof in „Romeo und Julia auf dem Dorfe".) Es mögen hier zum Schlusse die trefflichen Ausführungen G. Kellers im Gotthelfaufsatz von 1855 stehen:

„Zu den ersten äußern Kennzeichen des wahren Epos gehört, daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehende ineinander aufgehen. Ein Beispiel bei Gotthelf. Nirgends verliert er sich in die moderne Landschafts- und Naturschilderung mit den Düsseldorfer oder Adalbert Stifterschen Malermitteln (welche uns andern allen mehr oder weniger ankleben und welche wir über kurz oder lang wieder werden ablegen müssen); und doch wandeln wir bei ihm überall im lebendigen Sonnenschein der grünen, prächtigen Berghalden und im Schatten der schönen Täler und sehen die dräuende Gewitternacht der tapferen Gebirgswelt über die hellen Höfe hereinziehen. Und wo er das Naturereignis an sich selbst zum Gegenstande epischer Dichtung macht, wie in der ‚Wassernot im Emmental', da wird es zur lebendigen Person und in seinem gewaltigen Einherbrausen eins mit den Leidenschaften der Menschen, über welche es hereinbricht; — —"

Konkret — abstrakt.

Gefühle, Gedanken, Reden, Gebärden, Taten, körperliches Sein des Menschen und Werden, Wandel und Sein der Dinge machen zusammen das Allgeschehen. In der Wirklichkeit ist das alles real, wesenhaft, konkret. Gar nie springt die Idee, oder sagen wir hier umfassend: das Leben selbst aus seiner Darstellung in den Dingen und Ereignissen hervor, um sich direkt auszusprechen, sondern ewig wirkt es als eine geheimnisvolle Kraft hinter den Erscheinungen. Ebenso unfaßbar lebt der Dichtergeist im Drama hinter Wort und Tat der Personen, auch das Drama ist durchgehends konkret; es wird, dazu gegensätzlich, das Wesentlichste des Epos in der Tatsache erkannt, daß es zugleich konkret und abstrakt sein muß.

Im Bereich der Kategorien konkret-abstrakt wird die Sprache

Digitized by Google

als Darstellungsmittel bestimmend. Was vom Allgeschehen vermag sie darzustellen? was muß sie berichten?

Es ist sofort einzusehen: die Sprache ist das adäquate Darstellungsmittel für die gesprochene und gedachte Rede, für jenes geistige Leben, das sich in ihr äußert, darstellt. Gleichfalls vermag sie geistiges Leben, sofern es sich in Gebärden, Taten, Handlungen auswirkt, zu erfassen, indem sie die Ereignisse beschreibt, z. B. die Handlungen eines Mutigen, in welchen sich die Eigenschaft „mutig" darstellt. Ganz anders körperliches, sinnliches Sein. Von ihm kann die Sprache, wenn sie nicht abstrakt berichten, d. h. ein Urteil fällen will z. B. — „das prächtige Haus" — sondern nach konkreter Darstellung strebt, nur Illusion erreichen. Sie muß sich dabei auf des Lesers Vorrat an Anschauungen stützen, kann also nicht mehr mit eigenen Mitteln bauen, auch kein Bestimmtes schaffen, sie malt in jedem Kopf anders, wie die Illustrationen zu Dichtungen stets beweisen, während die Handlungen, die den Mut eines Menschen erweisen, bis ins Individuellste ihrer Motive, Ausführung und Wirkungen wiederzugeben sind, womit das geistige Leben, der Charakter eindeutig dargestellt wird. Konkret für das sinnliche, anschauliche Sein heißt Illusion der Anschauung, bleicher oder blühender nach Maßgabe der Suggestionskraft des Dichters, seines Kunstwollens und unseres Phantasievermögens. Wir müssen somit die Darstellung des Geistigen von der des Sinnlichen, Körperlichen sondern, auf jedes eigens die Kategorien abstrakt-konkret anlegen. Genaues Bedenken erkennt, daß in den Kategorien des Geistigen und des Sinnlichen auch die des Werdens und des Seins in einer speziellen Weise stecken, und somit das epische Problem Sein und Werden hier wieder von einer andern Seite erhellt wird. — Noch ist die Eigenart der Handlung klar zu sehen. Eine Handlung kann rein geistig sein, sie ist z. B. ein Gedankenablauf und als solcher von der Sprache völlig adäquat darzustellen. Sie kann aber auch sinnliches, körperliches Sein mitbewegen, es irgendwie berühren — der zornige Mensch erhebt den Arm, packt einen Hammer, schlägt damit um sich, an eine Türe usw. — an einer solchen Handlung müssen wir das Geistige und das Sinnliche scheiden, von jedem gesondert konstatieren, inwieweit es konkret oder abstrakt ist.

Bericht und Darstellung hinsichtlich der Kategorien konkret-abstrakt sind somit nach folgender Übersicht festzustellen: Geistiges (das Bewegte, das Werden), abstrakt: ein Urteil, z. B. er ist mutig, konkret: eine Handlung. Sinnliches (das Unbewegte, das Sein) eines Dinges oder einer Handlung, abstrakt: ein Urteil, z. B. das prächtige Haus, konkret: Illusion der Anschauung. — Der erste Blick auf diese Übersicht lehrt, wie das geistige Wesen der Sprache es bestimmt, daß die Dichtung vor allem Darstellung des geistigen Lebens ist. Nur das kann sie adäquat fassen, für das Sinnliche schafft sie bloße Illusion.

Digitized by Google

Darum ist auch die direkte Rede, gesprochene und gedachte, als durch die Sprache absolut dargestellt, im Verhältnis zur übrigen Erzählung besonders stilmessend. Wohl können Handlungen beschrieben werden, aber wie gesagt, soweit sie sinnliches Sein berühren, ist bloß Illusion möglich, nur ein Relatives zu erreichen, und ein Relatives bleibt auch die illusionskräftigste Handlung noch in dem Sinne, daß sie immer eine willkürliche Abkürzung des unendlichen Kausalzusammenhanges bleiben muß. Dagegen ist ein Satz direkter Rede etwas Absolutes, klar Begrenztes, wirkliche Darstellung. — So ergibt sich aus der Natur der Sache der Zwang, der zum Gesetz wird: je mehr Darstellung in der Dichtung, je mehr direkte Rede. Das Drama, die durchgehends absolute Darstellung, ist direkte Rede und womöglich so intensive, daß sie die Momente des sinnlichen Seins, Bühne und Körper des Schauspielers, vergessen macht. Darstellung ist gewaltiges Stoßen von innen nach außen. Episch beschreiben ist etwas spezifisch anderes. Hier ist es besondere Aufgabe und Kunst, direkte Rede und übrige Erzählung gleich hoch zu stilisieren. Direkte Rede ist ein Höchstmaß, kann ein Absolutes sein. Wird daher die übrige Erzählung ziemlich durchgeistigt, abstrakt berichtend gehalten, so darf die direkte Rede nicht naturalistisch gefärbt sein, sondern muß gedämpft, zusammenfassend, referierend gegeben werden. Nur wenn auch die übrige Erzählung möglichst illusionskräftig, d. h. mit dem Schein des Konkreten und mit ausgeglichener Stete und Dichte möglichst darstellt, läßt sich auch viel „natürliche" direkte Rede einfügen. Innerhalb einer angenommenen Stilhöhe der Erzählung die direkte Rede ihr gemäß zu halten, ist die Reife des Stilgefühls. Schon das rein zahlenmäßige Verhältnis von direkter Rede zur übrigen Erzählung und sodann beider Stilisierung sind für den Grad der Mischung von Bericht und Darstellung in einem epischen Gedicht vornehmlich bestimmend und daher besonders genau zu untersuchen.

Darum ist die Icherzählung die lebendigste Form. Sie ist primär, als direkte Rede, durchgehends Darstellung, und von dieser aus erhält auch die in ihr erzählte vergangene Handlung der Drittpersonen erhöhte Lebendigkeit. Freilich können ihre Nuancen weit voneinander abstehen. Man denke an „Hyperion": fast nur gegenwärtiger, direkt ausgesprochener Hymnus, die vergangene Handlung der Drittpersonen ein Minimum, bloßer Anlaß zur gegenwärtigen Zwischenhandlung des Erzählers, seinen lyrischen Ergüssen — und am andern Ende der Reihe etwa der „Grüne Heinrich", der hauptsächlich die Handlung der Drittpersonen bringt, wenn sie auch in einem feinen Rhythmus von den Reflexionen der Zwischenhandlung durchgeistigt ist.

Außer der direkten Rede stellen Gebärden, Handlungen geistiges Leben und damit Charakter dar. Konkrete Lebens-, Charakterdarstellung zwingt also zur Entfaltung in Handlungen, es ist die so ge-

Digitized by Google

nannte indirekte Charakterisierung, wogegen die direkte ein abstraktes Berichten, ein Urteilen ist. Wieder sind die Mischungsmöglichkeiten von direkter und indirekter Charakterisierung so zahlreich, eigenartig, wie die Individuen, jedes schafft sich eine eigene Technik z. B. der Einführung von Personen — aber auch der extreme Darstellungsbeflissene flicht fortwährend gern oder unbewußt ein direktes Wort ein, um nicht allzubreit zu werden. In der Praxis mischen sich auf Schritt und Tritt, selbst innerhalb des Satzes, direktes Urteil und indirekt darstellende Gebärde.

Es ist gesagt worden, daß die Poesie mittels der Sprache das Sinnliche nicht adäquat darstelle, nur Illusion der Anschauung erreichen könne. Diese Tatsache ist von Th. A. Meyer nachgewiesen worden. Wie aber aus dem bis jetzt entwickelten Zusammenhang der Probleme epischer Form hervorgeht, erhebt sich bei dieser besonderen Frage das Laokoonproblem in seinem ganzen Umfang. Es muß nicht nur Macht und Grenze der Sprache klargelegt, sondern auch die darauf zu begründende, für die epische Form eigentümlich wichtige Technik der Erhaltung eines steten Erzählungsstromes, der möglichsten Verschmelzung von Sein und Werden aufgezeigt werden. Th. A. Meyer hat seine Aufgabe vollständig erfaßt, seine Arbeit gibt sich mit Recht den höchsten Titel „Das Stilgesetz der Poesie" (Leipzig 1901).

In den vorliegenden Zusammenhang gehört eigentlich die Kenntnis des ganzen Buches, doch darf das Zitat nur die hier speziell interessierenden Resultate einfügen.

Der Abschnitt „Die Gegenwärtigkeit des Sinnlichen in der Poesie und das poetische Bild" zeigt das Wesen jener Illusion der Anschauung, die wir als konkrete Darstellung des Sinnlichen erreichen können. „Aber wenn uns auch zunächst nur ein rein Inneres und Geistiges näher tritt, so kann es bei der naiven Unreflektiertheit des poetischen Empfindens nicht ausbleiben, daß auch das Sinnliche, in und an dem der Gehalt sich erschließt, mit hineingezogen wird in diese Gegenwart. Wer die Gemütszustände oder die Seelenvorgänge einer Person, wie sie sich auf der Grundlage der körperlichen Existenz und in Wechselwirkung mit der sinnlichen Umwelt ergeben, so lebhaft nacherlebt, als erlebte er sie selbst, dem wird die Person nicht bloß als geistig seelische Potenz, sondern zugleich auch als Sinnenwesen gegenwärtig zu sein scheinen. Man kann die psychische Nötigung, aus der eine Handlung geboren und unter der sie vollzogen wird, nicht wie gegenwärtig fühlen, ohne daß die Handlung selber gegenwärtig wird. Und wenn ein vorgestelltes Sinnending dieselben Eindrücke in uns auslöst und dieselben Gefühlswirkungen auf uns ausübt, wie seine sinnliche Erscheinung selber, dann muß es uns sein, als haben wir es wirklich vor uns. Wir können nicht trennen; das eine kann nicht nahe sein, während das andere fern bleibt. Dazu sind innere und äußere Welt, seelisches Leben und körperliche Basis, Gehalt und Erscheinung, Gefühlserregung und gefühlserregende Außenwelt zu unauslöslich miteinander verknüpft. Die Gegenwärtigkeit des Gehalts zieht die Gegenwart des Sinnlichen, das irgendwie lebendig mit ihm zusammenhängt, mit Notwendigkeit nach sich. Deshalb sind wir ehrlich überzeugt, daß wir in der Poesie innerlich sehen und hören, schmecken, tasten und riechen" (186). „Je tiefer,

Digitized by Google

je reicher, je erregter der Gehalt ist, desto näher wird daher auch das Sinnliche gerückt, das mit ihm verknüpft ist. — — Ja, durch die Fülle von Leben, die die Poesie durch indirekte Verlebendigung schaffen kann, kann sie Szenen mit bewegteren Vorgängen zu einer Höhe der Gegenwärtigkeit erheben, die an nachdrücklicher Wirkung alles überbietet, was sich vor dem äußern Auge abspielt" (187/8). Das poetische Bild ist so zu verstehen: „In dieser Tatsache, daß wir ein sinnliches Einheitsbild zu sehen glauben, während wir die einzelnen Züge doch nur der Reihe nach unter der einheitlichen Beziehung, unter der sie stehen, vorstellen und dabei die Einheit ihres Gehalts empfinden, ohne daß wir uns irgendwie mit ihrer Zusammensetzung abmühten, ist die Eigentümlichkeit des poetischen Bildes ausgesprochen. Müßten wir in der Poesie innerlich wahrnehmen, so könnte der Eindruck der Einheit des Bildes nicht aufkommen ohne Einheitlichkeit der Wahrnehmung und die Poesie wäre in ihren Bildern fast so beschränkt wie die Malerei. Darüber hebt sie ihr Darstellungsmittel im Verein mit der Illusion hinaus und erlaubt es, poetische Bilder zu schaffen, die überhaupt keine Möglichkeit einer einheitlichen Sinnenwahrnehmung mehr in sich tragen. — Z. B. Er flicht in das Bild eines ruhenden Gegenstands Züge einmaliger, wiederholter oder dauernder Bewegung ein; er schildert seine Gegenstände von innen und außen zugleich (wie z. B. bei Gebäuden); er vermischt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Gegenstands, er läßt Gegenstände, die er uns fertig sehen lassen will, vor uns entstehen oder er malt sie ab, während sie sich in beständiger Bewegung verändern, so daß sie sich nirgends für ein Anschauungsbild stellen wollen. Kurz, er durchsetzt sein Gemälde mit Zügen aller Art, die das Wahrnehmungsbild des Ganzen sprengen, ohne damit für unser Bewußtsein die sinnliche Einheit des Ganzen zu zerstören; denn diese ist, wie alle innere Wahrnehmung in der Poesie, Illusion, weshalb denn auch die Möglichkeit ihres anschaulichen Vollzugs ohne Belang ist" (191/2). „Deshalb darf der Dichter einen Schritt weiter gehen und poetische Bilder schaffen, die nicht einmal mehr die Unterlage eines einheitlichen sinnlichen Gegenstands (oder einer Gruppe von solchen) haben, ohne daß darüber seinen Hörern die Illusion der sinnlichen Einheit verloren ginge. Er läßt das Individuum hinter sich und entwirft uns, was keine andere Kunst kann, Bilder von Typen" (S. 192). „Sodann gehören hierher die kollektiven Handlungen, die schon Lessing beschäftigt haben, und überhaupt die Szenen bewegten Lebens, die die Mitte halten zwischen kollektiven, d. h. gleichzeitigen und in der Zeit fortschreitenden Handlungen als Schilderungen des vornehmen Müßiggangs einer Badegesellschaft oder der Fröhlichkeit einer Hochzeit oder des Lebens und Treibens auf einem Jahrmarkt oder auf einem Maskenball oder am Festtag auf dem Bahnhof, weiter dann die Situationsbilder des Epos, die Stimmungsbilder in Lyrik, Epos und Drama und endlich die großen Handlungsbilder, wie z. B. die Ermordung Duncans im ‚Macbeth'" (200).

Jetzt nochmals zusammenfassend die Grundsätze für die Darstellung der Sinnenwelt.

„Für alle Beschreibungen des Dichters gilt nur die eine Regel: er bilde jeden einzelnen Zug so lebensvoll als möglich und sorge dafür, daß die Gehaltssumme der einzelnen Züge sich zu einer lebendigen Gehaltseinheit zusammenschließt; dann stellt sich Illusion des einheitlichen Bildes ein und diese Illusion möglichst kräftig zu erzeugen, ist seine Aufgabe" (222). Für die poesiegerechte Gestaltung der Beschreibung bringt Meyer die verdienstlichsten Korrekturen an Lessings Aufstellungen an, namentlich wird die konsekutive Schilderung zu ihrer wahren Bedeutung zurückgeführt: „Freilich ist ihre Verwendbarkeit beschränkt.

Digitized by Google

Nur Totes läßt sich in Teile zerlegen und nur Artefakte lassen sich im Entstehen schildern. Unzerlegbares kann nur unter besonders günstigen Umständen in Aufeinanderfolge vorgeführt werden; eine Menschengestalt mag etwa hinter einem Hügel herauf sich dem Auge eines Beschauers allmählich darbieten; sie mag im Märchen aus einer Verzauberung in allmählicher Umwandlung sich bilden; durch die Räume eines Hauses und die Teile einer Landschaft kann der Dichter seine Gestalten führen und sie in der Reihenfolge schildern, in der sie von dem Durchwandernden wahrgenommen wurde. Doch ist eine solche Schilderung der Gegenstände in Sukzession, mag sie zustande kommen wie sie will, nur da statthaft, wo sie sich im Zusammenhang des Ganzen naturgemäß ergibt. Der Vorgang, der die Sukzession schafft, muß immer seine eigene ästhetische Funktion haben, er muß materiell wertvoll sein und darf nie zum bloßen Mittel zur Herstellung der Sukzession herabsinken. — Um dieser nicht überall vorhandenen Voraussetzungen willen ist auch die konsekutive Schilderung nicht so häufig, als man etwa erwarten könnte. Aber wo sie möglich ist, hat sie nicht zu unterschätzende Vorteile: nicht bloß wahrt sie in der epischen Erzählung die Einheitlichkeit des Tons, was nicht ganz ohne formellen Reiz ist, sondern sie bringt auch der Beschreibung — und das ist ihr wesentliches Verdienst — einen schönen Zuwachs an Leben. Vor allem trägt sie in die Beschreibung Bewegung hinein, die in der Poesie so viel eindrücklicher und lebensvoller ist als die Ruhe; und dann schafft sie entweder erst die Beziehungen, die dem beschriebenen Gegenstand indirekte Lebendigkeit zuführen oder erhöht sie wenigstens die Lebendigkeit der schon vorhandenen Beziehungen und nötigt zugleich dadurch, daß sie bei jedem Glied der Sukzession dem Hörer einschärft, die Beziehung nicht außer acht zu lassen, zu einem höchst nachdrücklichen Vollzug derselben" (225/6). „Also Hereinnahme ins Leben der Seele und womöglich ins erregte und bewegte lautet unser Gesetz für die Schilderung körperlicher Gegenstände!" (229).

Nach diesen Ausführungen Meyers, die insbesondere die Darstellung des Sinnlichen hinsichtlich der Kategorien konkret-abstrakt aufzuklären hatten, dabei die wichtige Einsicht gaben, daß die konkrete Darstellung des Sinnlichen immer nur Illusion sein könne, ist jetzt noch eine Seite der Darstellung zu beleuchten, die ebenfalls unter den Kategorien konkret-abstrakt zu begreifen ist: es ist der Modus.

Das Konkretsein wird im Indikativ dargestellt, dem auch der Imperativ, welcher hier als direkte Rede aufzufassen ist, beigezählt werden muß. Ihnen gegenüber ist der Konjunktiv abstrakt. Er beraubt die Aussage ihrer Autonomie, setzt sie in eine Beziehung; es ist wie Hebbel sagt: „Darstellung oder Relation, die Sache selbst oder ein Bericht über die Sache." (Über den Stil des Dramas. W. XI. 71.)

Die Aussage im Konjunktiv ist der unmittelbaren Wirklichkeit entrückt, in eine Fernschicht abgeschoben. Hier hat der Epiker wieder eine feinste Möglichkeit, seine souveräne Herrschaft über den Stoff zu geistvollster Formung zu nutzen. Kleist erzählt z. B. im „Erdbeben in Chile" — ich zitiere den der Konjunktivpartie voraufgehenden und nachfolgenden Satz im Indikativ mit —

„Nur Donna Elisabeth, welche bei einer Freundin, auf das Schauspiel des gestrigen Morgens, eingeladen worden war, die Einladung aber nicht angenommen hatte, ruhte zuweilen mit träumerischem Blicke

Digitized by Google

auf Josephen; doch der Bericht, der über irgendein neues gräßliches Unglück erstattet ward, riß ihre, der Gegenwart kaum entflohene Seele schon wieder in dieselbe zurück. Man erzählte, wie die Stadt gleich nach der ersten Haupterschütterung von Weibern ganz voll gewesen, die vor den Augen aller Männer niedergekommen seien; wie die Mönche darin, mit dem Kruzifix in der Hand, umhergelaufen wären, und geschrien hätten: das Ende der Welt sei da! wie man einer Wache, die auf Befehl des Vizekönigs verlangte, eine Kirche zu räumen, geantwortet hätte: es gäbe keinen Vizekönig von Chili mehr! wie der Vizekönig in den schrecklichsten Augenblicken hätte müssen Galgen aufrichten lassen, um der Dieberei Einhalt zu tun; und wie ein Unschuldiger, der sich von hinten durch ein brennendes Haus gerettet, von dem Besitzer aus Übereilung ergriffen, und sogleich auch aufgeknüpft worden wäre. Donna Elvire, bei deren Verletzungen Josephe viel beschäftigt war, hatte in einem Augenblicke, da gerade die Erzählungen sich am lebhaftesten kreuzten, Gelegenheit genommen, sie zu fragen: — —" (Kleist-Sch. III. 303—4).

Wie fein schafft hier Kleist Plastik, wie wird die „Gegenwart der Imperfekthandlung", auf die unser Interesse dauernd soll gerichtet bleiben, gewahrt, indem die Schauererzählungen in die unwirkliche, nur sekundär lebendige Modalität des Konjunktivs getaucht sind. Von Indikativ zu Indikativ spannt sich ein Bogen, fließt unterirdisch Handlung, da ist Vordergrund, Gegenwart, Interesse, und das konjunktivisch Erzählte unterbricht kaum, weil es nur ein Motiv im Verlauf dieser Imperfekthandlung ist. Da ist eben jene Bezogenheit, Relation, Heteronomie des Berichts. Solche Stellen sind, wenn mit Kunst gebracht, höchst reizvoll und lebendig durch das Widerspiel unserer Interessen. Unsere Phantasie ist sofort bereit, die objektiven Inhalte des Konjunktivischen, hier die Erdbebengeschichten, lebhaft zu ergreifen, auszugestalten, jene Züge sind trotz dem Modus conjunctivi jetzt im Gesamtbild des Erdbebens eingewoben, und doch hält jedes Verb mit seinem Konjunktiv die „Gegenwart" der Imperfekthandlung fest, weil er jene Ereignisse in die ideale Fernschicht einer logischen Beziehung abschiebt. Wird diese Stelle im Zusammenhang der ganzen Geschichte betrachtet, muß sie noch mehr bewundert werden. Ganz „gegenwärtig" erleben wir das Erdbeben mit Jeronimo; ergänzende Züge erhalten wir sodann durch Josephe, doch schon gemildert, ferner gerückt durch die Tatsache der Rettung und die Gegenwart des gierig lauschenden Gatten, wenn auch noch der Dichter diskret selbst erzählt; aber die dritte Erzählung, das Krasse, die Gerüchte, überläßt er, indem er sich mit dem Modus conjunctivi trennt, sich als Berichtender gibt, dem schwatzenden Haufen und kann es im Bericht kurz abtun und zudem als bloßes Motiv der Imperfekthandlung verwerten.

Besonders glücklich kann bei raschem Erzählertempo und einer Haltung, die trotz der Geistigkeit nicht allzu dünn abstrakt sein möchte, das Herausschreien der direkten Rede abgedämpft werden, indem sie indirekt berichtet wird. Materiell braucht nichts verloren zu gehen, alle Gedanken der Rede können in ihrer Substanz ge-

Digitized by Google

geben werden und doch wird eine erste Zurückdrängung, eine Geistigkeit, eine erste Stufe Bericht und damit Kürze, rascher Fluß und Spannung auf das Wichtige, das immer das ganz Dargestellte ist, erreicht. So Erzähltes ist Bericht und Darstellung zugleich: Bericht dem Modus nach, Darstellung des Geistigen durch die Substanz seiner Gedanken. Man höre nochmals ein Beispiel von Kleist, der ein Meister der indirekten Rede ist, sie in ihrer Doppelheit nützt.

„Kohlhaas fragte: ‚Der Paßschein?' Er sagte, ein wenig betreten, daß er, soviel er wisse, keinen habe; daß man ihm aber nur beschreiben möchte, was dies für ein Ding des Herrn sei: so werde er vielleicht zufälligerweise damit versehen sein. Der Schloßvogt, indem er ihn von der Seite ansah, versetzte, daß, ohne einen landesherrlichen Erlaubnisschein, kein Roßkamm mit Pferden über die Grenze gelassen würde. Der Roßkamm versicherte, daß er siebzehnmal in seinem Leben, ohne einen solchen Schein, über die Grenze gezogen sei; daß er alle landesherrlichen Verfügungen, die sein Gewerbe angingen, genau kennte; daß dies wohl nur ein Irrtum sein würde, wegen dessen er sich zu bedenken bitte, und daß man ihn, da seine Tagereise lang sei, nicht länger unnützerweise hier aufhalten möge. Doch der Vogt erwiderte, daß er das achtzehntemal nicht durchschlüpfen würde, daß die Verordnung deshalb erst neuerlich erschienen wäre. und daß er entweder den Paßschein noch hier lösen, oder zurückkehren müsse, wo er hergekommen sei. Der Roßhändler, den diese ungesetzlichen Erpressungen zu erbittern anfingen, stieg, nach einer kurzen Besinnung, vom Pferde, gab es einem Knecht und sagte, daß er den Junker von Tronka selbst darüber sprechen würde. Er ging auch auf die Burg; —" (Kleist-Sch. III. 142—43).

Wir haben vollkommen das Peinliche dieses mühsamen Hin-und-her-Gesprächs, dieses Ringens, trotz der Kürze, denn die Gedanken sind materiell wiedergegeben, die Personen in ihrer geistigen Haltung dargestellt, aber der Modus schiebt die Szene zurück, vergeistigt, kürzt, so daß der herzhafte Entschluß des Kohlhaas, im Indikativ gegeben, schon formal als Tat hervorspringt.

Rückblick und Betrachtung. Epische Sprache. Epischer Stoff.

In der Einleitung wurde vom Drama gesagt, es sei durchgehends Darstellung. Es gibt das Ineinander von Sein und Werden; das Werden entfaltet es in Dialog, Monolog, in den Gebärden und Taten der handelnden Personen, und die Momente des Seins bringt an jedem Punkt der Handlung, gleichzeitig und ohne ihren Fluß zu unterbrechen, einmal der Schauspieler für Körper und Kleider, sodann die Bühne für Geräte, Wohnung und Landschaft. Die Perspektive jeder Person ist unmittelbar gegeben, wir haben Stete des zeitlichen Flusses und die gleichmäßige absolute Dichte der Kausalität, alles ist konkret, Indikativ, Gegenwart. Es ist ein glatter gegenwärtiger Fluß.

Dagegen ist das Epos recht eigentlich das fortwährend Stockende, Unterbrochene, durch alle Räume und Zeiten Schweifende.

In der epischen Handlung werden beständig folgende Gegensätze

Digitized by Google

spürbar: Das Allgeschehen gegen das Erzählte, die Zwischenhandlung gegen die Handlung der Drittpersonen, Zusammenfassung gegen konkreter dargestellte Handlung, Präsenshandlung gegen Imperfekt-Plusquamperfekthandlung; die Stete ist immer unterbrochen, ebenso die Dichte relativ und wechselnd von konkret bis abstrakt, von der Zwischenhandlung des Autors, den erregten Dialogszenen in der Handlung der Drittpersonen zu den Berichten der Plusquamperfekthandlung und Zusammenfassung, die die verschiedensten Zeitlängen zusammenpressen; es stößt endlich Konjunktiv an Indikativ. Es ist von Wort zu Wort ein Wechsel von Bericht und Darstellung. Das Problem des Epikers heißt daher: Haltung haben, Einheit schaffen, damit nicht Atome aller Zeiten und Räume durcheinanderwirbeln, sondern womöglich doch auch eine Art fließender Handlung von gleichmäßiger Stete, Dichte, Konkretheit erreicht wird.

Das Drama, trotzdem es künstliche Auswahl, Kunst ist, bringt doch etwas Absolutes wie das Allgeschehen: da ist die bestimmte direkte Rede in Monolog und Dialog und stellt im Verein mit den Gebärden des Schauspielers und der Landschaft der Bühne das Leben unmittelbar dar; es ist alles da, was die Wirklichkeit hat, und es ist in einem absoluten Grade da. Dahingegen ist das Epos niemals eine lückenlose Kette von Sinnenbildern; der gleichmäßige Fortlauf ist immer wieder unterbrochen durch Gleichnisse, durch Erzählungen und Hinweise auf sinnfällige Tatsachen, die außerhalb der augenblicklich sich abspielenden Szene liegen. An jedem Punkt der Handlung können wir unsere Ansicht vom Allgeschehen unterlegen und das Ausgewählte, Lückenhafte, das Abstrahierte des Erzählten erkennen. Die Epik ist immer nur ein Relatives: jeder ihrer Einzelzüge kann als Rede absolute Darstellung sein, als illusionskräftiges Handlungsbild einen hohen Grad von „Konkretheit" haben, doch die Summe bleibt relativ, wird nie absolut, immer noch könnte ein anderer Mensch einen andern Zug als notwendig hinzufügen. Das Epos kommt über Subjektivität und Relativität nie hinaus, denn es bleibt mit dem Autor verwachsen, und wir können jetzt die epische Situation feiner als bisher so beschreiben: die epische Handlung wird als ein Schwebendes, eine Fata Morgana auf den Blicken des Dichters, die nach dem Allgeschehen schauen, in fortwährender Wechselwirkung zwischen Auge und Allgeschehen erzeugt. Im Allgeschehen liegt das Chaos des Stoffes, trotz den einstigen Schichtungen im Zeitlichen jetzt vom „Gegenüber" aus ein Vergangenes, gleichzeitig zu Überblickendes, und der Dichter nützt seinen Standpunkt auf dem „Gegenüber" dazu, vorweg die kühnsten Beziehungen von der einen stofflichen Tatsache zur andern durch alle zeitlichen und räumlichen Schichten hindurchzuschlagen und so den Stoff zu durchgeistigen, ein durchaus Neues, ein Kunstwerk zu formen, in dem nun die Elemente aus dem Allgeschehen anders gelagert sind als einst in der Wirklichkeit. Das Epos bleibt mit All-

Digitized by Google

geschehen und Autor verwachsen, in der Darstellung mit dem Allgeschehen, im Bericht mit dem Autor.

Hier erkennen wir, vom Leben aus, die spezifische Unwahrheit der epischen Form.

Ein Organismus stellt einen geschlossenen Kreislauf von Ursache und Wirkung dar, er ist Darstellung. Das Drama ist auch eine solche selbständige Welt; um welchen Preis der Unwahrheit, hat Hebbel gezeigt. Sie zeigt sich im Drama nur in der innern Form, an der Steigerung der seelischen Energien, in der Formung durch Ideen. Im Epos wird sie auch in der äußern Form sichtbar. Wollte der Epiker aus seinem „Gegenüber" einen Organismus darstellen, so könnte es kein anderer sein als das Allgeschehen selbst. Deshalb muß er immer da, wo er seine epische Handlung vom Allgeschehen losreißt, abgrenzt, das Eigenleben jener Züge töten, sie nur als Mittel für den einseitigen Zusammenhang seines Epos nützen, kurz, er muß an den Grenzen, am Rand berichten. Das ist die Gewalttat des Epikers: er wagt Leben zu berichten. Stifter beginnt z. B. das 4. Kapitel im „Hochwald" so:

„Es waren schon viele Tage und Wochen vergangen — Erwarten und Fürchten, keines war um die Breite eines Haares vorgerückt! — In gleicher Schönheit, sooft sie es suchten, stand das Vaterhaus in dem Glase ihres Rohres, in gleichem tiefem Frieden lagen die an ihren Wald grenzenden bewohnten Länder, obgleich sie recht gut wußten, daß draußen, wohin ihr Blick nicht mehr reiche, der Qualm des Krieges liege, der jeden Augenblick an ihrem Gesichtskreise sichtbar werden könne. Ihr Garten, der Wald, unbekümmert um das, was draußen vorging, förderte sein Werk für diesen Sommer, ja er hatte es fast abgetan; denn die milde Spätsonne goß schon ihr Licht trübselig auf die bunten, gelben und roten Herbststreifen, die sich durch das Duftblau der Wälder hinzogen. — — Da geschah es eines Tages —" (Stifter-Wilhelm I. 227—8).

Im Allgeschehen waren auch jene vielen Tage und Wochen wirklich und mit der gleichen gewaltigen Stete und Dichte wie andere hingezogen, der Dichter aber braucht sie für seine Fabel nicht, schlägt daher mit berichtender Zusammenfassung rasch eine leichte Brücke zu einer folgenden wichtigen Szene in der Handlung.

Die Darstellung gibt Konkretes und kann daher immer nur ein Individuelles fassen; aber dadurch, daß der Dichter nun von sich aus Beziehungen zwischen den dargestellten individuellen Zügen, zwischen uns, sich und der Handlung, zwischen der Handlung und der Welt erschaut und zeigt, daß er also im Bericht frei über das gebundene Individuelle schwebt und die Musik der Bezeichnungen gibt, dadurch zieht er doch auch das Unendliche in seine Kunst ein. Faßt man als Form nur die Darstellung, so sagt Schiller wundervoll von „Wilhelm Meister":

„Es ist zum Erstaunen, wie sich der epische und philosophische Gehalt in demselben drängt. Was innerhalb der Form liegt, macht ein so schönes Ganze, und nach außen berührt sie das Unendliche, die Kunst und das Leben. In der Tat kann man von diesem Roman sagen: er

Digitized by Google

ist nirgends beschränkt als durch die rein ästhetische Form, und wo die Form darin aufhört, da hängt er mit dem Unendlichen zusammen. Ich möchte ihn einer schönen Insel vergleichen, die zwischen zwei Meeren liegt" (19. X. 1796).

Man höre den Lehrbrief, in dem Goethe in leicht maskierter Form uns Betrachtungen über die dargestellte Handlung gibt, eben die Beziehung vom Individuellen zum Unendlichen herstellt:

„Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig. Handeln ist leicht, denken schwer; nach dem Gedachten handeln unbequem usw." (G.-J. 18, 259).

Nachdem so die äußere Form der Gattung Epik vor Augen steht, kann sachgemäß das Allgemeine über die epische Sprache erkannt werden; das durch Stil und Individuum Gebrochene ist Gegenstand der Monographie.

Um den Begriff epischer Sprache für den vorliegenden Zusammenhang klar zu begrenzen, frage ich: was hat die epische Sprache zu leisten? Die Situation verlangt folgendes:

Die Sprache des Epikers muß die jenseitige gegenständliche Welt der epischen Handlung vermitteln durch die subjektive Erlebnisweise des Dichters. Eine zweiteilige, eine in sich widerspruchsvolle Aufgabe! Das Wesen der epischen Sprache ist daher recht eigentlich Vermittlung, und das heißt denn: geistig. Wohl verdient sie höchstes Lob, wenn sie das Sinnliche, Körperliche der gegenständlichen Welt illusionskräftig in die Phantasie zu zaubern vermag, wohl muß der Epiker auch direkte Rede, Dialog, Monolog herausstellen können, aber vollkommen ist die epische Sprache erst dann, wenn sie in fester, edler Haltung diese zwei Extreme dem Großteil ihrer Aufgabe, dem geistesmächtig zusammenfassenden, zugleich das Objekt vermittelnden und doch vom Dichter her das Leben empfangenden Bericht einzuschmelzen vermag, so daß das Erzählte in Wahrheit wie ein Strom vorüberfließt. Die epische Sprache ist die Zusammenhang schaffende, weit geschwungene, mit Geist tragende, mit Geist verbindende Periode. Gottfried Keller verlangt vom Satz — wie bedeutsam diese Haltung — schon rein für das Auge eine gewisse Fülle, Weite, Länge.

Die äußere Form des Epos! — Hier am Schlusse ihrer Beschreibung mögen die Erkenntnisse des Schiller-Goethe-Aufsatzes „Über epische und dramatische Dichtung" und des Essays „Vortragskunst" von Julius Bab stehen. Sie sind durch die voraufgegangenen Darlegungen erst in ihrer vollen Bedeutung zu ermessen und dienen ihm deshalb als schicklichste Zusammenfassung. Sie sollen hier zugleich Bekenntnis sein.

Aus dem Schiller-Goethe-Aufsatz: „—; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. — — Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene

Digitized by Google

übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören, er wird das Interesse egal verteilen, weil er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balancieren, er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt, und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte" (G.-J. 36, 149—152).

Was in diesen Ausführungen etwas zu sehr vom großen objektiven Epos aus gesehen ist, leicht erklärlich in der Zeit von „Hermann und Dorothea", und durch Goethe selbst in allen seinen Prosaepen praktisch ins rechte Verhältnis gesetzt ist, das sei hier durch die Worte von Bab ausgeglichen:

„Ein ebenso antischauspielerisches Prinzip sollte im Vortrag epischer Poesie herrschend sein. Das Wesen der Erzählungskunst und jedes in ihr etwa nachzuweisende Formgesetz wurzelt nämlich darin, daß nicht die handelnden Personen, sondern der Erzähler der Geschichte Träger des unmittelbar sinnlichen Eindrucks auf den Hörer sein muß. Die epische Illusion bleibt im vollendeten Erzählungswerk stets abgedämpft durch die Anwesenheit des Autors im Vordergrund, sie darf nie dramatische Trugkraft gewinnen. Deshalb muß, wer eine Erzählung vorträgt, nicht sowohl auf eine schauspielerisch zwingende Darstellung des Inhalts, als auf restlose Verkörperung des Erzählers ausgehen. Der Erzählende muß als die eigentliche Hauptperson in jedem Moment fühlbar sein. So erwächst als Hauptaufgabe für den Vortragenden einer Erzählung diese: er muß mit seinem Organ, jedem Gefühlsausdruck, zu dem der Inhalt Anlaß bietet, rückbeziehen und abstimmen auf die Mittelpunktsperson des Erzählers. Denn die Stimme des Erzählenden, des Dichters ist es, aus deren Timbre dem Ganzen zuletzt die ‚Stimmung' die künstlerische Einheit kommt — sie zu treffen ist deshalb das wahre Ziel eines Vortragenden" (K. B. 101/02).

Jede Formulierung aus einem beschränkten Gesichtspunkt neigt zum Paradoxen. Darum nach der Schwingung der Schiller-Goethe-Ausführungen nach der einen Seite und jener von Bab nach der andern zum Schluß das ruhende Spiegelbild: stellt das Drama freie Statuen hin, so ist das Epos ein Relief.

B. Innere Form.

Man kann alles hier zu Berührende unter der Frage nach dem objektiven-subjektiven Epos begreifen.

Es gibt Leute, die nur das „objektive" Epos, d. h. das ein Maximum an Darstellung erreichende, das dramatisch, in Dialogszenen gebaute nicht bloß als das allein würdige, sondern auch einzig wahre, notwendige erweisen wollen, und doch haben Dichter sich nicht darum gekümmert, haben uns z. B. „Werther" und „Hyperion" geschenkt, Werke von tiefer Poesie und einer Form, die diese zu fassen versteht.

Digitized by Google

Die genaue Erkenntnis der äußern epischen Form weiß: es ist das mehr „objektive“ und das mehr „subjektive“ Epos, das mehr darstellende und das mehr berichtende möglich; die epische Situation „Gegenüber“ bestimmt diesen Sachverhalt.

Der epische Dichter ist immer da, das Epos bleibt mit ihm in allen berichtenden Teilen verwachsen, sagen wir in aller Erzählung neben der direkten Rede, und dies ungemein weite Feld, wo er direkt tätig sein muß, ist immer zu bedenken, um die damit gegebenen Anreize zu erkennen, die diese Möglichkeiten zu benützen einladen.

Als subjektives Epos versteht man zumeist das Epos mit Zwischenhandlung, objektiv heißt ohne Zwischenhandlung. Nach diesem Merkmal scheiden, verrät aber ein sehr ungenaues Sehen; das objektive Epos im obigen Sinne kann viel subjektiver sein als eines mit Zwischenhandlung. Man muß daher jedes einzelne Werk analysieren, „subjektiv“, „objektiv“ wird von verschiedenen Faktoren bestimmt.

Zunächst sei nochmals daran erinnert, was die äußere Form hinsichtlich des subjektiven, d. h. des Epos mit Zwischenhandlung erlaubt.

Gewiß können hier Ungeheuerlichkeiten erwachsen wie die „tollgewordenen Realenzyklopädien“ des 17. Jahrhunderts, z. B. Daniel Caspars von Lohenstein „Großmütiger Feldherr Arminius oder Hermann als tapferer Beschirmer der deutschen Freiheit nebst seiner durchlauchtigsten Thusnelda, in einer sinnreichen Staats-, Liebes- und Heldengeschichte dem Vaterlande zu Liebe, dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlicher Nachfolge, in zwei Teilen vorgestellet und mit annehmlichen Kupfern gezieret. Leipzig 1689 bis 1690“.

Aber man vergegenwärtige sich, was eigentlich Epik ist. Es erzählt einer in einem Kreis lebendiger Menschen. Er sieht ihre leuchtenden Augen, sieht in ihren Mienen Fragen aufblitzen, Urteile fallen, und wie er nicht hinsaß, abstrakt, um zu erzählen, sondern um diese ihm bekannten Menschen zu unterhalten, zu erfreuen, sogar leise zu belehren, so muß es ihn drängen, auch sich geltend zu machen, ja, das wird von ihm, dem Herrscher im Kreis, verlangt. Das stumme Buch in der Hand des stummen Lesers im einsamen Winkel läßt uns diese wahrhaft epische Situation nur allzusehr vergessen. Sicher fährt ein Gotthelf oft als derber Berner und Pfarrherr seiner Gemeinde, als politischer Gegner der liberalen Regierung und Sittenrichter aus dem Emmental zwischen die Handlung der Drittpersonen, aber gerade bei ihm heißt es Fall für Fall untersuchen, und dann wird man öfter finden, daß die stubenwarme realistische Erzählweise das „Mithandeln“ des Erzählers zur Vollendung ihres Stiles verlangt.

Jetzt das „objektive“ Epos, seine Subjektivität aus Notwendigkeit des Wesens äußerer epischer Form. Auch wenn der Dichter

Digitized by Google

ganz objektiv sein, d. h. nur der Handlung dienen will, ohne die besondere Beleuchtung durch seinen subjektiven Geist erzählt, wie eigenartig, subjektiv ist doch bei jedem Ausgeprägten diese Objektivität! Vollmondnacht über Waldlandschaft. Man denke sie sich geschildert von Mörike, Eichendorff, Storm, Keller, Fontane, Hauptmann und sehe hier nur, wie Stifter diesen Vorwurf im „Hochwald" meistert. Es ist eine im ganzen berichtende Partie. Aber Stifter ist schon daran zu erkennen, daß er diesen Bericht möglichst aus darstellenden Zügen zusammensetzt, sodann durch die Art, wie er Gesichtseindrücke, Objektives der Landschaft uns durch höchst subjektive Bilder nahe zu bringen weiß, die so stimmungskräftig sind, daß ihre Stimmung in uns scheinbar die objektiven Bilder erzeugt:

„Oder noch märchenhafter war es, wenn eine schöne Vollmondnacht über dem ungeheuren dunklen Schlummerkissen des Waldes stand und leise, daß nichts erwache, die weißen Traumkörner ihres Lichtes darauf niederfallen ließ, und nun Klarissens Harfe plötzlich ertönte — man wußte nicht woher, denn das lichtgraue Haus lag auf diesen großen Massen nur wie ein silberner Punkt — und wenn die einzelnen leichten Töne wie ein süßer Pulsschlag durch die schlafende Mitternachtluft gingen, die weithin glänzend, elektrisch, unbeweglich auf den weiten schwarzen Forsten lag: so war es nicht anders, als ginge sachte ein neues Fühlen durch den ganzen Wald, und die Töne waren, als rühre er hie und da ein klingend Glied, — das Reh trat heraus, die schlummernden Vögel nickten auf ihren Zweigen und träumten von neuen Himmelsmelodien, die sie morgen nicht werden singen können, — und das Echo versuchte sogleich das goldene Rätsel nachzulallen. — — Und als die Harfe längst schwieg, das schöne Haupt schon auf seinem Kissen ruhte — — horchte noch die Nacht; der senkrecht stehende Vollmond hing lange Strahlen in die Fichtenzweige und säumte das Wasser mit stummen Blitzen — indessen ging die Wucht und Wölbung der Erde, unempfunden und ungehört von ihren Bewohnern, stürmend dem Osten zu — der Mond wurde gegen Westen geschleudert, die alten Sterne mit, neue zogen im Osten auf — — und so immer fort, bis endlich mitten unter ihnen am Waldrande ein blasser, milchiger Lichtstreifen aufblühte — ein frisches Lüftchen an die Wipfel stieß — und der erste Morgenschrei aus der Kehle eines Vogels drang! — —" (Stifter-Wilhelm I 227).

Hier zeigt sich die Originalität in der Schilderung der Sinnenwelt, wie Illusion erweckt wird, hier die Art, wie jeder Dichter über die Sprache herrscht. Das ist alles höchst bedingt, subjektiv, aber innerhalb der äußern epischen Form durchaus objektive Haltung, es ist bloßes Erzählen, Vermitteln. Es darf wohl noch einmal an Th. A. Meyers „Stilgesetz der Poesie" erinnert werden, der Schlußsatz lautet:

„Die Sprache predigt mit tausend Zungen den idealistischen Charakter der Poesie und der Kunst. Mit der Sprache kann niemand die Wirklichkeit schildern genau wie sie ist. Alles Sprechen ist Auswählen und jede Auswahl ist durch ihren Zweck bestimmt. — — Mit diesem Auswählen drängt sich das Subjekt in das Kunstwerk ein und mit ihm ist zugleich der Anfang dessen gemacht, was man in der Ästhetik idealisieren heißt" (St. P. 231).

Digitized by Google

Wir müssen uns überhaupt nicht mehr, beschützt durch die Weisheit der Erkenntnistheorie, von einem „Objektiven" schrecken lassen, sondern dürfen klar herausſagen, daß hier die Weltanschauung, der Stil des Dichters wirksam wird. Jede Gegebenheit kann vom Denken und Schauen in ein unendliches Netz der Kausalität verstrickt werden, und daher vermag der Gedanke nie zu entscheiden, wie weit der Dichter in Darstellung und Bericht von Ursachen, Zusammenhängen, Begleiterscheinungen gehen müsse. Das Wesen der Sprache verlangt für alles, was poetisch werden will, „Hereinnahme ins Leben der Seele und womöglich ins erregte und bewegte". Das Gefühl muß anzeigen, was alles die lebendige Seele einer Begebenheit an Nahrung herbeiziehen und in beseeltes Leben umschmelzen kann. Dies Gefühl, von Zeit zu Zeit aus dem dunkeln Urgrund des Menschenwesens hervorbrechend, es ist unerklärlich und mächtig, zerstörend und aufbauend, scheidet Völker und Zeiten, Weltanschauungen, Ästhetiken, Poetiken. Man bedenke, erschaue den Menschen, wie er in jedem Augenblick mit seinem Handeln in die Welt verflochten, eins mit ihr ist, vergegenwärtige sich die kaum bewußten Stimmungen, Gefühle, die Gedanken, Wünsche, Hoffnungen, Entsagungen seines Seelenlebens, seines Körperlebens; und dazu all das Draußen! Wer wagt schnellfertig zu entscheiden, ob ich zu seiner Darstellung nicht auch den Stein zu Füßen, den Baum drüben, den Strom, das blendende Licht am weißen Haus, den Duft vom Garten her, die Helle und Wärme des Lichtes, die Kühle des Schattens, den Glanz einer Wolke und die Bläue des Himmels mitgeben muß? Darum sind Extreme möglich von der klassischen italienischen Novelle, die die Seele nackt in ihrer Bewegung gibt, hinüber zum Naturalismus, der sie tief in Körperlasten einbettet. Jeder Dichter reißt die tausend Fäden eigenartig ab, was bis ins einzelne Wort bestimmend ist. „Schaudernd sah Waser das schöne Haupt, auf welches das Mondlicht fiel und das Jenatsch, auf den Knien liegend, im Arme hielt." „Schaudernd" — das ist kurz geistig zusammengefaßt, berichtet. Ein anderer hätte vielleicht für nötig gefunden, den Schauder Wasers darzustellen in rasenden Gedankenabläufen oder im Erstarren, das nur noch Gebärden hat. „Schaudernd." Wie geläufig sind diese Urteile in unserer Sprache, was ersparen sie uns an Darstellung! Welche Möglichkeiten von saftiger Darstellung bis zum abstraktesten Bericht also selbst da, wo der Dichter nur „die Handlung" erzählen will; wie wird schon der „objektive" Roman nach Flaubert, Spielhagen, Holz und Schlaf durch des Dichters Wesen subjektiv!

Doch wenn solcherweise klar vor Augen steht, wie die epische Situation und die äußere epische Form unendliche Nuancen der Mischung Subjektiv-Objektiv ermöglichen, das Recht dieser Formen gegen Schulmeisterei hinlänglich geschützt ist, dann dürfen neue Standpunkte bezogen, von ihnen aus die Frage nach dem objek-

Digitized by Google

tiven Epos noch einmal erhoben und vielleicht entschieden werden. Es zeigt sich zu tiefst, daß das große objektive Epos ein Geschenk der Kultur ist.

Die Situation des Epikers: gegenüber. Von all den tausend möglichen Verhältnissen des Erzählers zu Welt und Hörer ist das eindeutigste, weil es eine Grenze ist, das reinste: wenn der Epiker nur Schau hinüber ist. Es hat die innerste Konsequenz der Situation für sich, und das kann man vielleicht schon etwas als Wert anrechnen. — Nur Schau, keine Zwischenhandlung des eigenen Subjekts, das ist, so viel die Sprache erlaubt, die reine Darstellung epischer Form. Dies Maximum an Darstellung verlangt also einen Stoff, der sich gegen Zusammenfassung, gegen Bericht sträubt, einen Stoff, der den Dichter zwingt, ihn durchgängig, in jeder Woge, in jedem Zug als der Darstellung würdig zu erachten. Soweit wirkt die Tendenz von Situation und äußerer Form der Epik auf die innere Form. Jetzt aber tritt als entscheidend die Weltanschauung des Dichters, der Zustand der gegenwärtigen Kultur ins Spiel. Denn sie begründen, ob der Dichter noch reine Schau hinüber sein darf, oder ob er sich irgendwie ironisch einmischen muß, ob jedes Geschehen da drüben, da draußen sinnvoll, wesenhaft ist oder nicht. Die reine Schau hinüber, das Maximum epischer Darstellung, das große objektive Epos ist nur möglich in einem Kulturkreis, der dem Dichter durchweg sinnvolle Stoffe vorführt.

Da ist das Leben der Welt, in ihm das Leben des Menschen; sie beide sind der Stoff, die Substanz all der Formen, insbesondere auch der Formen lyrischer, epischer, dramatischer Poesie. Ein tiefer metaphysischer Zwang, es ist der wahrhaft religionschaffende, heißt den Geist, dies Geschehen nach dem Gesetz der Kausalität ordnen, auffassen. Der Geist schaut ein lückenloses unendliches Netz von Kausalität in Zeit und Raum; sein naturhaftes Streben muß in jedem Ereignis den Kausalzusammenhang suchen, und erst, wenn er ihn gefunden, hat er wieder seine Ruhe im kosmisch geschlossenen Kreis. Damit schafft er Notwendigkeit, und Notwendigkeit ist Erlösung, weil ihr gegenüber keine Verneinung mehr gilt. Und das Notwendige ist auch das absolut Positive, Wesenhafte, ist Schicksal. Der Zufall aber, der diesen Zusammenhang durchbricht, zu durchbrechen vermag, reckt sich dadurch zur gleichen Dignität empor und erweist sich folgerichtig ebenfalls als formschaffendes Prinzip; der Zufall bestimmt alle jene Formen, die auf die Darstellung des ganzen Kausalzusammenhanges verzichten, also Roman, Novelle usw.

Es ist eine erste und höchste Sehnsucht des Dichters, Wesen zu haben. Sein Leben und Schaffen wie das jedes Künstlers befolgt das Gebot des Mystikers:

„Mensch, werde wesentlich: denn wann die Welt vergeht,
So fällt der Zufall weg, das Wesen, das besteht."

Und es ist die andere hohe Sehnsucht des großen Dichters, die ganze

Digitized by Google

Welt wesenhaft zu sehen, als sinnvoll gestalten zu dürfen. Dichter, Künstler, Religiöser schaffen immer nur das eine: den Kosmos; zeigen immer nur das eine auf: den Sinn und damit das Wesen; sie formen immer nur das eine: Wesen. Darum ist Kunst Schöpfertum. Das Ganze der Welt, Menschenwelt! Darum kann der große Dichter nicht im engen Bürgergärtchen, zwischen dessen engen Mauern wohnen und klatschen, sondern schweift, seinem wahrhaft göttlichen Beruf getreu, bis an alle Grenzen der Welt und schenkt Sinn und Wert und Wesen dem stummen Fels, der unter Katzenkrallen sich krümmenden Maus, der Dirne und dem Wahnsinnigen, er läßt wie der Herr seine Sonne leuchten über Gerechte und Ungerechte — darum kann der große Dichter nicht mit den Knabenrevolutionären Steine werfen, nur zerstören, denn er ist der Grenzensetzende, Formenschaffende, er ist der Konservative.

Das Ganze der Welt: es ist ein Geflecht von Ideen, organisch erzeugt von einer Kultur.

Jede der drei poetischen Gattungen erlaubt dem Dichter auf ihre Weise, das Ganze des wesenhaften Weltstoffes zu gestalten. — In der Epik leistet dies Höchste das große Epos; es ist ihre vornehmste innere Form.

Das große Epos.

Land und Stunde sind begnadet, bewußte oder unbewußte Weisheit durchseelt unsern Erdengang mit einem Geflecht von Ideen, die ihm von der Geburt bis zum Tod jeden Atemzug bejahen; und so sieht der epische Dichter, sieht sich Homer einem Leben gegenüber, dem Wesen und Sinn immanent ist. Jeder Mensch kann seine Seele sich in ihren echten Taten auswirken lassen: es runden sich Idyllen, es flammt ein Heldentod auf, Falstaffnaturen dürfen unerschütterlich immer wieder aufstehen, Eigenbrödler satirisch lachen, junge Männer geloben sich und dem Vaterland pathetisch Treue bis in den Tod — der Dichter muß einfach Schau, Hingabe sein, er muß nicht von einem Himmel herab dies irdische Leben richten, er darf naiv Mensch unter Menschen wandeln. Wie einem Gott das unendliche Netz der Kausalität Zug für Zug wesenhaft wichtig ist, so dieser höchsten irdischen Dichterweisheit alles Geschehen. — Darum ist der Stoff unendlich wie die Welt, und daher muß er verdichtet werden. Einzig der idealistische Stil leistet die Bewältigung solcher Massen; der Vers, der das Pathos des Wesenhaften hat, ist organisch gefordert. Die Idee, die Idee des irdischen Lebens, ist durchweg dargestellt. — Weil ferner in solcher Sphäre die Seele sich in Taten verkünden darf, keine Gebärden zu unterdrücken braucht, der Dichter folglich nicht von sich aus Geheimnisse zu verraten hat oder Atmosphäre schaffen muß, kann eben rein nur geschaut werden, wird die Handlung, welche die Seele und den Charakter darstellt, von außen ge-

Digitized by Google

sehen — das große Epos gibt keine psychologischen Exkurse, direkte Charakterisierungen, es bringt streng objektiv die Handlung.

Das große Epos — „Ilias", „Odyssee", nur noch bedingt „Nibelungen", „Göttliche Komödie", „Hermann und Dorothea" (Teil eines Epos), „Olympischer Frühling" — will den Weltverlauf in seiner ganzen breiten, langsamen Strömung nachahmen. Es ist das höchst stilisierte Spiegelbild, das sich, wie der Himmel der Erde, so der Wirklichkeit allseitig anschmiegt, sie „objektiv" wiedergibt. Die Distanz ist gleichsam unendlich, der Standpunkt außerirdisch, kosmisch, gerecht über Große und Kleine, Gerechte und Ungerechte, d. h. alles was gezeigt wird, wird rein in seiner Art, als autonom trotz seiner Rädchenrolle im Getriebe der Kausalität vorgeführt. Spiegelbild des ganzen Weltlaufs: daher ist, wie in diesem, objektiv gesehen für den Dichter aus seiner kosmischen Distanz kein Zufall da, nur die Personen der Dichtung zittern vor ihm in ihrem Winkel am Horizont. Der Zufall ist wie im Weltgeschehen da und nicht da, in die Weite des Netzes eingeflochten und damit als solcher aufgehoben. Das große Epos assimiliert den Zufall durch seine Extensität, sein Gegensatz, die Tragödie, durch Intensität.

Das große Epos, das der innern Form nach am meisten Darstellung ist, ist es auch der äußern nach. Es bringt möglichst viel direkte Rede, die Gebärden konkret, und daher Stete und Dichte gleichmäßig und maximal in der zeitlich möglichst ununterbrochenen, daher dicht komponierten Handlung, es werden keine Beziehungen hin und her und auf die Seite durch den Mund des Dichters ausgesprochen, es gibt keine Zwischenhandlung, es ist wirklich ein Strömen, der große epische Strom. Man bemerke die Anfänge: es ist wie ein Augenaufschlag, man sieht sofort Konkretes, Individuelles, das nicht erst durch den Bericht des Dichters vorbereitet, aus einem Netz vergangener Kausalitäten herausgewickelt wird:

„Hades, der Fürst des finstern Erebos befahl:
Entfesselt die gefangenen Götter allzumal
Und sammelt sie zu Hauf im Tempel der Sibyllen,
Auf daß ich ihnen künde meinen Spruch und Willen."
Flugs in die Kasematten stob der Diener Heer —"

oder:

„Hab ich den Markt und die Straßen doch nie so einsam gesehen!" usw.

Wie die Sonne auf die Erde scheint, so wird hier mit parallelen Strahlen geschaut und daher alles rein an seinem Ort und in seiner Art wiedergegeben; es ist nicht die Perspektive aus einem Punkt. Und daher darf hier von dem einsamen, autonomen Charakter der direkten Rede im großen Epos (es gilt abgestuft für jede Epik) gesprochen werden. Im Epos werden die Dinge und Menschen aus dem „Gegenüber" viel mehr in ihrem Nebeneinander erfaßt, im Drama als ineinanderverschlungene. Die langen Reden im großen

Digitized by Google

Epos sind in ihrer hohen Stilisierung nicht bloß zwecks Konzentration des Stofflichen und typischer Geltung breit ausgeführt, sondern sie erscheinen aus innerstem Zwang der epischen Form mehr als einsame Monologe denn als Stücke einer Wechselrede. Da werden sie alle dahergetragen vom Strom, und wenn der einzelne in den Blickstrahl des Dichters zu stehen kommt, darf er sich endlich einmal aussprechen; jeder spricht sein Wort, tut seine Tat und wandert weiter, mit den andern ins Grab. „Gegenüber“: es ist tatsächlich von Seite des Epikers mehr ein Anhören als wie beim Dramatiker ein Herausstoßen aus eigener Brust; daher es einseitigen Talenten, die in ihren Erzählungen die Rede meisterhaft führen, in den dramatischen Versuchen nie gelungen ist, dramatisch zu reden. Kellers „Therese“ beweist es.

Die Subjektivität des Dichters, seine Weltanschauung wirkt sich beim großen Epos gleichsam vor der eigentlichen Formung aus, d. h. wie beim Drama in der Stoff- und Symbolwahl; liegt der so bereitete Stoff einmal da, dann gibt ihn diese Form „objektiv“ wieder, soweit das die Sprache erlaubt.

Beim Epos kann nicht im gleichen Sinne wie beim Drama von Komposition gesprochen werden. Die bekannten Feinheiten der „Ilias“ und „Odyssee“ sind nur äußerliche Annehmlichkeiten für äußerliche Vermittlung, reizende Ineinanderschiebungen der Chronologie; wohingegen Komposition der Tragödie Ideendurchdringung, spezifische Struktur ist. Was der Dramatiker Hebbel dem Nibelungenepos nachrühmt, seine dramatische Komposition, das spricht gerade gegen die reine Epik der gewaltigen Dichtung, sie hat nur noch eine komponierte, wenn auch grandiose Familienhandlung, nicht mehr das Ganze des Lebensstromes zum Vorwurf.

Für die „Geschlossenheit“ der Handlung im großen Epos sind vor allem die Schlüsse bezeichnend, dem genauen Auge auch die Anfänge. Wie im Weltverlauf kein Schluß, kein Letztes denkbar ist, menschlichem Blick immer nur ein Abbruch erscheint, so muß das große Epos mit kosmischer Distanz, nachdem es den Kreis dessen, was das jeweilige Auge einer Zeit durch ihren Dichter zu schauen vermag, durchlaufen hat, wohl formal abbrechen, aber nicht kausal absolut schließen. Sein Schluß ist nicht Tod, sondern ein Tor, schritte man hindurch, man wäre wieder am Anfang. Odysseus muß wieder Penelopeia verlassen, weiter irrend fahren, der „Olympische Frühling“ blüht zwischen dem Untergang des Tages der Kroniden und der Erdenfahrt des Herakles.

„Kennst du den mühbeladnen Wurm, der nackt und bloß
Den krummen Rücken schlängelt durch der Erde Schoß?
Doch einmal kommt ein Tag, an welchem er, beflüggt,
Sich siegreich aus dem Grabe nach dem Lichte drückt. — — —
Bis daß sich wieder, wenn die Zeiten sich erfüllen,
Das Rad des Schicksals dreht. Die Zukunft mag's verhüllen.“

Digitized by Google

Das große Epos gibt von der Unendlichkeit ein symbolkräftiges Mittelstück, will nicht, darf nicht wie das Drama, d. h. die Tragödie, mit einem nur im Reiche der Ideen möglichen und nur hier logisch notwendigen und absoluten Tod schließen. Es ist die Nachahmung des ganzen Weltlaufs durch Extensität und offene innere Form, die Tragödie ist sie durch Intensität, geschlossene innere Form.

Der Roman.

Ist die Stunde der Gnade dahin, ist es dem Dichter nicht mehr vergönnt, gegenüber durchweg wesenhaft Wertvolles zu erblicken — eine solche Stunde muß immer seltener, aber auch desto erhabener, berauschender werden, weil unsere Welt im Vergleich zu der homerischen stets reicher an Tiefe und Ausdehnung wird — so ist er der erste, denn er kann nur im Wesen atmen, der nach der alten oder neuen Idee aller Ideen, der Grundidee, der dem Leben Wert verleihenden, zu suchen beginnt. Was das Epos hat, das Wesen immanent der Erscheinung, das muß der Roman suchen; das Epos ist ein Haben, Sein, der Roman ein Suchen, Werden. Daher ist die biographische Ordnung des Stoffes die nächstliegende, sachgemäße und meist gebrauchte: der Held, allein oder mit scheinbar Gleichstrebenden, ein Unzufriedener oder Träumer, zieht aus, den Sinn des Lebens, das Wesenhafte zu suchen, d. h. Seele, Tat und Gesellschaftskultur zur Harmonie zu zwingen oder kraft der Seele das unwahre und erstarrte Gemenge ehrlich zu sprengen und wenigstens die Reinheit der Elemente, vor allem die Reinheit der eigenen Seele zu retten — das ist der Inhalt seines Lebens zwischen Geburt und Tod, und von ihm aus wird die Masse der Erscheinungen ergriffen, bejaht oder verneint. („Parzival", „Don Quixote", „Wilhelm Meister", „Der grüne Heinrich", „Hans im Glück" usw.) Der Name Erziehungsroman erfaßt mehr die Außenseite als die Sache selbst.

Der Held sucht den Sinn des Lebens, und da ist es etwas vom Natürlichsten, daß sich ihm die verworrenen Gänge seiner Abenteuer erst im Rückblick zu einer wesenhaften Entwicklung zusammenschließen. Wo daher der Dichter hauptsächlich sein persönliches Erleben im Helden darstellen will, ferner sich scheut, der Handlung von Anfang an allzu sichtbare Ideen einzubauen, wo er zugleich eine Masse von Reflexionen loswerden muß, wird er die Form der rückschauenden Icherzählung benutzen. Die Erinnerung ist eine typische Gestaltungsform aller neben dem großen Epos stehenden Epik.

Der Dichter erobert sich im Chaos der einander bekämpfenden Werte seiner Tage einen Standpunkt und sucht von ihm aus ein so großes Stück des Lebens als möglich zu beleuchten, zum Kosmos zu wandeln. Aber es bleibt Perspektive aus einem Punkt, und sei er noch so weit und hoch überblickend gewählt, er ist der Erde nahe, seine Distanz ist irdisch meßbar, menschlich, sein Interessenkreis ist,

Digitized by Google

auch wenn er wie „Wilhelm Meister“ oder „Der grüne Heinrich“ mehr oder weniger alle Schichten der Gesellschaft und den ganzen Weg von Geburt zu Tod zeigt, kleiner, er ist Auswahl, Ausschnitt, er hat Nebenpersonen, die ihr Leben einzig durch die Beziehung auf den Helden erhalten, es gibt da Vorder- und Hintergrund, es stehen nicht mehr alle Menschen autonom da, ihre Reden sind nicht mehr einsame Monologe, sondern Wechselrede, nur der Held ist Gott gegenübergestellt, wesenhaft — als Kritik an der Gesellschaft muß der Roman auf lange Strecken Gesellschaftschronik bleiben; das höchste und beseligende Absolute — alle Lebenserscheinungen wertvoll — ist ihm versagt. Sicher hat er noch zwei Absolute: das Suchen und das Strömen der Zeit; was er darüber hinaus an inhaltlich wertvollen Ideen besitzt und darstellt, ist sein subjektives Eigentum, weist ihm eine bestimmte Stelle in der Geschichte der Idee und der Kunst zu, bedingt Umfang und Inhalt des Lebensbildes, das er gestaltet. Muß er auch auf solche Teilideen verzichten, sieht er verzweifelnd nirgends mehr einen Wert, so bleibt wenigstens noch das Suchen wertvoll, und die strömende Zeit schafft Zusammenhang, Kosmos; das ist der Grenzfall der Romanform in der Richtung vom Epos weg. Er zeigt am klarsten deren letzte Elemente. Wie ist doch eine solche Form selbst etwas Wesenhaftes! — Vom Lebensganzen aus bleibt der Roman notwendig Fragment. Wo seine Handlung sich gegen das Allgeschehen abgrenzt, herrscht der Zufall im metaphysischen Sinne, unberührt davon, ob der Dichter innerhalb seiner Sphäre strengste Notwendigkeit des Geschehens darstellt. Der Zufall kann aber auch so aufgenommen sein, wie ihn die menschlich irdische Perspektive im Alltag sieht. Er hat dann sein wundersames Recht und übt es so häufig und bedeutsam aus wie im Leben, und zwar nicht nur am Rande der Handlung, bei den Nebenpersonen, sondern er bricht auch tief in die schicksalgebundenen Verhältnisse hinein, neue Situationen schaffend, der wahre Motor der Handlung. Er wird als Zufall zu Glück und Unglück empfunden, die Menschen im Roman können ihn nur mit einem bald heitern, bald trauervollen modus vivendi in ihr Geschick verweben, er durchkreuzt hier die Notwendigkeit der Ereignisse, daher atmen wir hier wie im Leben oft im Kompromiß; statt tragischer Erschütterung befällt uns das Grauen der wehrlosen Menschheit. — Die Auseinandersetzung mit dem Ideenchaos der Zeit bedingt es, daß der Romandichter viel bewußter, zum mindesten sichtbarer als der große Epiker formen muß, ein ganzes Ideengeflecht muß untergebaut werden, wo dem Epos die eine Wert gebende genügt; der Roman ist ideenhafter, gedanklicher, bei ihm kann man schon wie beim Drama von jener innerlichen Komposition sprechen, von Ideendurchdringung, Struktur im Gegensatz zur Anordnung der Teile im Nebeneinander, er hat schon Tiefenrichtung, Intensität, eine erste Annäherung an den Aufbau der Tragödie, er ist nicht mehr so absolut Fläche und Neben-

Digitized by Google

einander wie das große Epos. — Ideen sind etwas Absolutes, Abspaltungen der einen absoluten Wertidee und haben durchaus die Tendenz, sich in dieser einen umfassenden aufzulösen. Diesem ihrem Wesen parallel verlangen sie in der Darstellung, einmal ins Spiel getreten, unweigerlich nach der letzten, der absolut reinen Form, und darum haben, von ihnen aus gesehen, alle Formen wie Roman, Novelle usw. neben dem großen Epos und der Tragödie etwas Unfertiges, Inkonsequentes, Unbefriedigendes. Das Principium individuationis ist auch hier zugleich Sünde und Reiz des unerschöpflichen Bildungenreichtums des Lebens. Der Dichter kann nicht anders, er muß mit seinem Standpunkt hervortreten. Seine über allem schwebende Ironie ordnet die Werte näher oder ferner dem Wesenhaften und ist selbst ein Versuch, neben der Handlung der Drittpersonen, eben als Zwischenhandlung, als Ideenbericht so viel als möglich das Ganze zu geben; sein Takt erlaubt ihm, je nach Person und Stil, die Erinnerung, Relativisierung der Geschehnisse bald nur in einem Beiwort, Umstandswort, bald in breiten Reflexionen, Stimmungsergüssen auszudrücken; man kann vom lyrischen Unterton des Romans sprechen. Die Romantiker wählten ihn mit Recht zum Gefäß ihrer Universalpoesie, was trefflich für seinen Mischcharakter und gegen seine Möglichkeit reiner Darstellung spricht. — Gegenüber dem erhaben Eintönigen des durchgängig Wesenhaften im großen Epos, dem der Vers adäquater Ausdruck ist, verlangt die reiche Skala des Romans zwischen Wert und Unwert, zwischen Darstellung und Bericht die schmiegsame Prosa. Der Dichter muß sich einen Standpunkt erobern, und ist er ein wahrhafter Dichter, d. h. der Künder seiner Zeit, so hat er keine Wahl über Epos oder Roman, über Art und Inhalt des Suchens seines Romanhelden, sondern die Zustände seiner Tage bedingen, und daher können Geschichte und Geschichtsphilosophie Typen der großen Epochenromane aufstellen. Siehe z. B. Lukacs: „Die Theorie des Romans", Berlin 1920.

Auch der größte Roman erreicht nur Annäherung an das wesenhaft Ganze. Und darum kann er weder die Idee durchweg darstellen, noch gar in der äußern Form das epische Maximum an Darstellung geben. Irdischer Standpunkt und Perspektive machen die Maße menschlich-psychologisch, räumliche und zeitliche Stete und Dichte wechselnd, Ort und Stunde empirisch real; sie alle verlangen eine eigene Technik zu ihrer Bewältigung: es muß zusammengefaßt, berichtet werden. Im Roman nach der maximalen Darstellung, Objektivität streben, wäre ein Widerspruch gegen die innere Form; nur naturalistische Pedanterie in ihrer Instinktlosigkeit konnte sich auf solche Stilwidrigkeit kaprizieren.

Die Zusammenhänge der Romanform mit den verschiedenen Haltungen der Seele zur Welt sind leicht übersehbar. Streng sind zwei Beziehungen: der Roman ist seinem innersten Wesen nach sentimen-

Digitized by Google

talisch; sein Suchen ist eben ein Suchen nach dem verlorenen oder erträumten großen Einklang, den das Epos hat — ferner kann er nie dessen Idealität erreichen, er muß immer nach einem Mehr oder Weniger des Realismus tendieren. Im übrigen aber faßt er alle Haltungen der Seele; nicht umsonst ist er die herrschende Form der epochalen Krisen, und vollends, wenn er nicht mehr den Gral sucht, sondern nur noch äußere Form ist, wird er der Film bunten Städtetreibens in alexandrinischen Zeiten.

Die Novelle.

In der Novelle ist Distanz und Perspektive noch irdischer, willkürlicher, enger. Sie hat als Stoff einen Zufall und seine Folgen, prägt ihn anschaulich aus im „Falken". (Der Terminus „Falke" stammt bekanntlich aus Heyses Novellentheorie und bezeichnet den Gegenstand, an den sich in der klassischen Novelle das Schicksal knüpft.) Der Zufall schafft zwischen bestimmten Menschen eine höchst individuelle Situation, und die Novelle reicht von diesem Zentrum aus rückwärts nur so weit, als es dem Dichterauge gefällt, dort am Horizont die Quelle der Ereignisse zu sehen, nach vorwärts werden die durch Situation und Charakter mehr oder weniger notwendigen Auswickelungen gegeben. So ist die Perspektive überaus einseitig, abstrakt, gewalttätig, daher die Novelle an die Tragödie erinnert; aber es bleibt der fundamentale Unterschied, daß in ihr von außen her gebaut wird, nicht eine Ideendialektik Kern ist, daß nur ein Formales, die streng konzentrierte Perspektive parallel zu setzen ist. Man bemerke, wie im „Schimmelreiter" die ganze Perspektive auf Land und Leute vom bedrohten, umsorgten Deich ausstrahlt; das ist noch immer der absolut entgegengesetzte Pol zur dramatischen Tragödie, die aus einer Menschenbrust vorbricht. Glückliche Stoffe können zwar eine Zusammendrängung auf kurze Zeit und engen Raum erlauben und damit viel Darstellung fordern, aber die Modernen sind darin schon oft zu weit gegangen, haben im Streben nach Darstellung dem Motiv zu viel Alltagsballast aufgebürdet. Die Novelle des Boccacio, Cervantes ist enorm abstrakt, und das heißt bei diesen Meistern so wenig als bei Kleist verblasen, unanschaulich, trocken, ohne Poesie.

Die Erzählung.

ist eine Form zwischen Roman und Novelle, von beiden her nur negativ zu begrenzen. Wie der Novelle ist ihr das Streben des Romans nach Darstellung des Ganzen und das Suchen nach einem höchsten Wert fremd, ihr fehlt aber auch die Konzentration und strenge Perspektive der Novelle, sie gibt einfach ein Stück Alltagsleben und mit den diesem möglichen Haltungen der Seele in realistischem Stile wieder.

Digitized by Google

Legende und Märchen

sind der Novelle verwandt. Der Zufall, dort natürlich aufgefaßt, ist im Märchen das Werk heidnischer Geister, in der Legende der transzendente Eingriff der göttlichen Macht. Es wird idealistisch knapp und anschaulich erzählt.

Fabel und Anekdote

haben nur noch äußere epische Form und bestimmen sich im übrigen von andern Momenten her. Die Fabel kleidet eine Lehre in ein abstraktes Geschehen im Reich der Tiere ein, die Anekdote erhält das Interesse für ihren kleinen Inhalt von der Neugier für große oder uns sonstwie merkwürdige Personen.

Die Ballade.

ist die epische Form jener Schau ins Leben, die grell beleuchtete Gipfel: Taten, Situationen sieht, zwischen ihnen in verborgenen Tälern die verbindende Kette als Gespinst dunkel waltender Mächte ahnt und grad dies Nächtliche genießt, wenn sie es in die Darstellung der blendend belichteten Glieder hineingeheimnist. Darstellung des Schicksals auf engstem Raum, daher maximale äußere Darstellung des Gegebenen: möglichst Rede, durchaus Vers. Es ist historisch verständlich, daß bis heute der Stoff der Ballade meist aus Sagen, Mythen und naturhaft Heidnischem genommen worden ist, moderne Stoffe wollen gemäß moderner, realistischer Anschauung mehr die stetige Auswicklung der Kausalitätsreihe, vorläufig. Weniger pedantische Zeiten werden wieder auf diese eminent wesenhafte Form zurückgreifen.

Zum Schluß noch einmal die Frage nach dem großen objektiven Epos: seine Herrlichkeit darf nie und nimmer das Recht, nur Ausschnitte des Lebens zu formen, verkümmern; Roman, Novelle, Erzählung, Legende, Märchen, Fabel, Anekdote, Ballade sind echte epische Formen.

Nach der voraufgegangenen Beschreibung der äußern und innern epischen Form dürfte klar sein, daß ich es ablehne, nochmals lange Worte über epische Sprache, epischen Stoff, episches Erleben zu machen.

Die Sprache ist in der Poesie, in jeder ihrer Gattungen nichts anderes als überall anderswo auch: Mittel; sie näher beschreiben zu wollen, heißt einfach von der Sache selbst reden. — Der epische Stoff? Stoff ist nichts, Erlebnisform und technische Form alles; wer den epischen Stoff definiert, spricht von der epischen Form; daher wurde jeweilen bei den besonderen Erkenntnissen der Form ihre Förderungen an Stoff und Sprache aufgezeigt. — Das epische Erlebnis psychologisch und metaphysisch zu fassen, liegt außerhalb der Aufgabe, das Formgesetz darzustellen; ich gehe vom ersten Realen aus, von der Situation; Metaphysik liegt schon hinter ihr und ist nur subjektiv verzerrt zu geben.

Digitized by Google

C. Monographien.

Es ist die Aufgabe der umfassenden Monographie, wie ich sie mir wünsche, zu erkennen, wie der Dichter die abstrakte, theoretische Situation: der Dichter dem Allgeschehen und dem Hörer gegenüber — individuell gestaltet hat, um uns möglichst rein seine Vision des Lebens zu künden. Das Epos ein Erzeugnis aus dem Objekt vergangener Stoffe und dem Subjekt des gegenwärtigen, lebendigen Vermittlers.

Würden die Zeiten erlauben, wollte ich gerne an einer großen Reihe von Monographien zeigen, daß die Theorie, ihre Begriffe der reinen epischen Form das Eigene des besondern Werkes zu erhellen und zu beschreiben vermögen. Eine Erzählung, die ein Maximum von Bericht ist, müßte am Anfang stehen, und schließen wollte ich mit dem Maximum an Darstellung, z. B. mit „Hermann und Dorothea". Es lägen da schöne Aufgaben vor, die bald mehr die epische Haltung in der äußern, bald mehr in der innern Form nachwiesen. Wenn die Darstellung der Erzählweise des großen Epos, also z. B. in „Hermann und Dorothea", sehr einfach zu beschreiben und doch auch schon da verschiedene Intensitäten der Darstellung, Vergegenwärtigung, der Lebendigkeit anzutreffen wären — wir vernehmen gradweg chronologisch, wie Hermann, der Pfarrer und der Apotheker Dorothea aufsuchen, während vorher der Jüngling zu Hause von seinen Erlebnissen mit dem Zug der Vertriebenen erzählt hat — so müßte es gar köstlich sein, die feinen Schichten einer mehrfach gerahmten Stormnovelle zu verstehen, ferner die fast dramatische Darstellung der Brief-Ich-Technik im „Werther" zu würdigen hinsichtlich ihrer Kunst, die brausende Lebendigkeit des Stürmers und Drängers auszudrücken, dürfte es besonders aufschlußreich sein, „Werther" gegen „Hyperion" zu stellen, wobei man zu seiner Überraschung sähe, wie ungemein episch-sachlich trotz den von Brief- und Ichform ermöglichten direkten gedankenhaften und lyrischen Ergüssen der künftige Epiker von „Wilhelm Meister" und „Hermann und Dorothea" schon hier ist. Oder gegen Kösters geistreiche Verteidigung des tragischen Schlusses in der ersten Fassung des „Grünen Heinrich", wie lockend wäre es, weil sieghaft zu erweisen an Hand all der voraufgehenden kleineren Änderungen, daß der ins Leben hinausführende Schluß die reine Konsequenz der reineren epischen Haltung, Form ist. (Er ist doch deswegen nicht minder schwermütig?)

Es kann nur eine andeutende Auswahl gegeben werden. „René Corbeau", „Dornröschen" und „Erdbeben in Chili" wollen einfach die epische Haltung der Erzähler charakterisieren, zeigen, wie trotz der Mischung von Bericht und Darstellung in der äußern Form der Fluß der Erzählung, gleichmäßige Dichte und Stete erstrebt wird. Daß die Reihenfolge von einem Maximum von Bericht mehr

Digitized by Google

und mehr zu einer mittlern, fast romanmäßigen Mischung von Bericht und Darstellung führt, wird bald erkannt sein. — Die Untersuchung über die „Wahlverwandtschaften" will deren besondere epische Art gegen Hebbels Ausspruch, sie hätten rein dramatisch ausgeformt werden müssen, erfassen und damit im Kern eine Frage der innern epischen Form beantworten.

Pitaval.

(Renée Corbeau.)

Es ist vor allem augenfällig, wie alles abstrakt bleibt, keine Landschaft, keine Dinge gegeben werden, wie Seele, Handlung ohne Körper und Gebärden sind; das Auge hat nichts zu sehen, es sind immer nur die Resultate und Urteile da. Ein Maß des Stiles gibt sofort die direkte Charakterisierung des Mädchens: „sie war jung, klug, schön und geistvoll", und ihr gleich gehalten ist es, wenn die Armut in geistvoller Wendung berichtet, statt irgendwie dargestellt wird: „Alle diese glänzenden Eigenschaften aber wurden durch einen Fehler verdunkelt, den ein Philosoph wohl für nichts ansieht, welchen die Welt aber dank ihrer Verderbnis um so mehr anrechnet; man merkt wohl, daß ich sagen will: ihre Eltern waren nicht reich." Die beiden Personen sind gegeben, mit einem Satz zusammengeführt worden: „Er sah hier Renée Corbeau" und jetzt folgt Zug auf Zug. „Sie erregte in dem jungen Edelmann eine Leidenschaft, die schnell wuchs; — —" Wie abstrakt dieser Bericht ist, erkennen wir erst ganz, wenn wir uns die Wirklichkeit vorstellen. Was könnten da Kapitel gefüllt werden: die erste Begegnung, ihre Zufälligkeit, Zeit, Ort, die Umstände jedes der beiden, dann das zweite Zusammentreffen mit seiner ganz andern Psychologie, das Bewußtwerden der Liebe, wie diese Denken und Handeln zu beherrschen anfängt usw. Hier ist gar keine Anschauung geboten, sondern alsbald ein Resultat: „Ihre gegenseitige Neigung wurde so stark, daß er ihr in seiner Leidenschaft versprach, sie zu heiraten, und ihr dieses Versprechen auch schriftlich gab." Keine Spur einer ausgeführten Szene oder auch nur indirekter Wiedergabe der Worte seines Versprechens, der Autor herrscht durchaus, er berichtet, daher der elegant logische Satzbau, der weit überbrückt und rasch fortträgt, indem er womöglich geistreich kontrastiert oder zusammenstellt, unterordnet usw. „Nachdem beide ihrer Tochter viele Vorwürfe gemacht hatten, hielten sie Rat· —" „Doch plötzlich erfüllte die Seele des Liebhabers die Furcht ebensosehr wie früher die Liebe." Man vergegenwärtige sich wieder die Wirklichkeit, ihre Kämpfe, und ermesse die Abstraktheit des logischen „ebensosehr". Alles ist so unkörperlich, zeit- und raumlos, daß Stete und Dichte sich auf das „eines folgt auf das andere" reduzieren und die Momente des Seins und Werdens nicht auseinandertreten können, weil nur das Werden berücksichtigt ist. Der Grad dieser Abstraktheit bleibt sich der gleiche von Seite 1—3. Nur die Rede vor dem Gericht wird leise szenisch anschaulich gemacht, sie ist lokalisiert, auch sind einige Gebärden gegeben: „Durch ihre Liebe kühn gemacht, drang sie sogar in das Zimmer, in dem die Richter noch versammelt waren; und in Tränen gebadet und ganz aufgelöst, sprach sie zu ihnen —" und am Schluß: „Das schöne Mädchen hatte sehr aufmerksame Zuhörer; man verlor nicht ein Wort ihrer Rede, die sie mit klarer, klangvoller Stimme sprach, und doch im Tone eines äußerst betrübten Menschen. Sie gewann nicht nur das Ohr, sondern auch das Herz der Richter. Ihre Schönheit, ihre Tränen, ihre Beredsamkeit waren zu mächtige Reize,

Digitized by Google

um nicht zu rühren, zu überzeugen, mit fortzureißen. Sie zogen sich zur Beratung zurück. Herr von Villeroy verkündete nach der Abstimmung, daß die Vollziehung des Urteils auf sechs Monate vertagt sei; der Verurteilte möge nun das Seine tun." Die Rede des Mädchens ist wohl der äußern Form nach Darstellung, sie ist direkt wiedergegeben, allein ihre innere Form ist durchaus auf die geistige, straffe Haltung des voraufgegangenen Berichts stilisiert. Keine Spur von Naturalismus, der Autor spricht, legt die Rede in den Mund der Drittperson, und hat dafür gesorgt, daß sich klar Motiv an Motiv in logischer Folge fügt, wie vorher im Bericht, es gibt kein Auftauchen, Werden der Gedanken, unlogisches Durcheinander, keinen Unterbruch durch Tränen, alles ist wie immer geistvoll: „Meine Herren, ich bin die unglücklichste Liebende, die jemals vor einem Gerichtshof erschienen ist. Indem sie meinen Liebhaber verurteilten, haben sie mich für schuldlos gehalten oder wenigstens geglaubt, daß mein Verbrechen zu entschuldigen wäre; und dennoch lassen sie mich durch denselben Schlag sterben, der ihm den Tod geben wird usw." Von $7^3/_4$ Seiten faßt diese Rede $3^2/_3$, mit Recht, denn sie ist die Peripetie der Handlung, ist ein Zeugnis des wundersamen menschlichen Herzens. Ihre vollkommene Stilisierung ist um so mehr zu bewundern, als nicht ein Künstler, ein Dichter erzählt, sondern ein Rechtsgelehrter, der einfach sachlich berichten will. Seine klare Haltung als Berichtender schuf hier echte Kunst. Gerade weil keine szenische Wirkung, keine Illusion erzielt werden will, ist es nicht nötig, die äußere Form zum Bericht zu dämpfen. Indirekte Rede würde zu sehr auf Folgendes spannen, es liegt aber im Wesen des Berichts, daß ihm jedes Faktum gleich wichtig ist, denn er gibt nur, was ein Glied des Zusammenhangs ist. Völlig dem Stil angemessen ist auch wieder die Bemerkung über den König, dessen für unsere Geschichte entscheidende Eigenschaft in zierlichen Wendungen mitgeteilt wird. Überall ist der Autor gegenwärtig, seine Geistigkeit, die streng nur die Bedürfnisse der Geschichte bedenkt, und die eben darum zum Schluß auch ein Wort *über* das Erzählte hinaus sagen darf: „Beide lebten in einer vollkommenen Ehe: der Gatte verehrte seine Frau wie eine Heilige, die ihm Leben und Ehre gerettet hatte. Das war eines der größten Wunder, welches die Liebe je vollbracht hat." (Pitaval-Ernst, Inselverlag.)

Dornröschen.

Die Erzählweise ist mustergültig dafür, wie das deutsche Märchen mit einfachsten Mitteln kräftigste Anschaulichkeit gewinnt, ohne sich in breite Schilderung zu verlieren. Aus abstrakten Zusammenfassungen erwachsen Szenen und gehen wieder in Zusammenfassung über; damit ist die Darstellung des Wichtigen und ohne abruptes Unterbrechen die Überwindung der märchenhaften Zeiträume erreicht.

Im „Dornröschen" ist alles auf die Imperfekthandlung konzentriert, die gradlinig vorschreitend, sachlich geboten wird, es fehlt jede Zwischenhandlung, jede allgemeine Bemerkung; die Imperfekthandlung braucht 95 Linien. Neben ihr sind 18 Linien Zusammenfassung, reichlich mit darstellenden Zügen den „Szenen" angenähert; das Wenige an Plusquamperfekthandlung ist jeweilen in einem Nebensatz fest einbezogen und stört so kaum merklich die Stete. Die direkte Rede, 10 Linien, ist kurz und sachlich in meist konkret dargestellte Umgebung eingebettet. Die Handlungszeit erstreckt sich über mehr als 115 Jahre, in denen aber nur drei Tage, szenisch ausgeführt, näher geschildert sind, nämlich: das Fest mit den weisen Frauen, der 15. Geburtstag und 100 Jahre später die Erlösung: es ist feinste Kunst, die hier Haltung, Distanz zu wahren wußte.

„Vor Zeiten war ein König und eine Königin, die sprachen jeden Tag: ‚Ach, wenn wir doch ein Kind hätten!' und kriegten immer keins."

Digitized by Google

Typisch ist, wie in der Zusammenfassung das sich gleichbleibende Moment, der Wunsch, dargestellt ist, damit es sich klar einpräge; ihm entsprechend dann ebenso die Prophezeiung des Frosches. Von diesem wird mit wenigen, aber kennzeichnenden Merkmalen die Illusion des Konkreten erreicht: „daß ein Frosch aus dem Wasser ans Land kroch". Der Übergang zur eigentlichen Imperfekthandlung wird mit einer jener echt epischen Wendungen gegeben, die Sache und Reflexion zugleich sind, eben als Reflexion über das Bisherige ein leises Aufatmen sind und doch sachlich weiterführen, „Was der Frosch gesagt hatte, das geschah, —" In kluger Zurückhaltung wird nicht die Schönheit des Mädchens beschrieben, sondern deren Wirkung, und diese sofort wieder als weiterführendes Motiv verwertet: „— ein Mädchen, das war so schön, daß der König vor Freude sich nicht zu lassen wußte und ein großes Fest anstellte." Das ist Ökonomie, Energie des Märchenstils. Schon bis hierher ist zu erkennen, und die Folge bestätigt immer wieder, wie der Satzbau überaus sachlich ist, Zug an Zug reiht, dabei allerdings gerne in feiner Weise die einfachen Beziehungen z. B. der Ursache und Wirkung andeutet; die engere Verknüpfung schafft dann reicheres Leben. „Er ladete nicht bloß seine Verwandte, Freunde und Bekannte, sondern auch die weisen Frauen dazu ein, damit sie dem Kind hold und gewogen wären. Es waren ihrer dreizehn im Reiche, weil er aber nur zwölf goldene Teller hatte, von welchen sie essen sollten, so mußte eine von ihnen daheim bleiben." Weise bleibt das Märchen dort berichtend, abstrakt, wo die Phantasie des Lesers in der Ausmalung sich selbst am besten Genüge tut, und wie immer nützt es die Kürze als ein Vorwärts. „Das Fest ward mit aller Pracht gefeiert, und —" oder die Zusammenfassung der Gaben: „— die eine mit Tugend, die andere mit Schönheit, die dritte mit Reichtum, und so mit allem, was auf der Welt zu wünschen ist." Unvermerkt kommen wir in Dichte, in das Fest hinein, sie wird verstärkt durch das feste Einbeziehen von Plusquamperfekthandlung in einem knappen Nebensatz: „Als elfe ihre Sprüche eben getan hatten, —" Jetzt erst ist die Szene da. Die direkte Rede, ihre Darstellung, wird durch ebenso konkrete Darstellung der vorgängigen Gebärden vorbereitet. Diese wirken anschaulich, weil ihr seelischer Untergrund gegeben wird (Absicht der Rache), und das rasch berichtend, ohne schwächende Weitschweifigkeit. „— trat plötzlich die dreizehnte herein. Sie wollte sich dafür rächen, daß sie nicht eingeladen war, und ohne jemand zu grüßen oder nur anzusehen, rief sie mit lauter Stimme: ‚Die Königstochter soll sich in ihrem fünfzehnten Jahr an einer Spindel stechen und tot hinfallen.' Und ohne ein Wort weiter zu sprechen, kehrte sie sich um und verließ den Saal." Es ist zu bemerken, wie durchgängig die Mitteilungssätze vor die Rede gesetzt sind, um Ruhe und Distanz gemäß den berichtenden Teilen zu wahren. Mit zwei Sätzen werden die folgenden 15 Jahre unauffällig überbrückt. Der erste gibt ein Geschehen wieder, den Befehl zur Zerstörung der Spindeln, aber schon wird die Zeit ideal, es ist einfach nach dem Fest, und im zweiten Satz erlischt nun die Bewegung von der Szene her ganz, er gibt Zustand, Zusammenfassung, das schwebt; es folgt noch direkt berichtete Charakterisierung des Mädchens, die Schönheit wieder durch die Wirkung dargestellt, diese aber berichtet. „Der König, der sein liebes Kind vor dem Unglück gern bewahren wollte, ließ den Befehl ausgehen, daß alle Spindeln im ganzen Königreiche sollten verbrannt werden. An dem Mädchen aber wurden die Gaben der weisen Frauen sämtlich erfüllt, denn es war so schön, sittsam, freundlich und verständig, daß es jedermann, der es ansah, liebhaben mußte." Dann kommt der fünfzehnte Geburtstag. Bezeichnend ist wieder der Einführungssatz, wie auch er unser Zeitempfinden nicht weckt, sondern ruhig eine Tatsache anreiht: „Es

Digitized by Google

geschah —" Von der Anschaulichkeit dieser Szene wäre dasselbe zu sagen wie vom Fest, die Mittel sind die gleichen. Das Einschlafen darzustellen in knapp berichteten Zügen, ist trefflich gelungen, und zwar dadurch, daß Bewegung, seelisches Leben stille steht, also durch Gebärden, es wird nicht mühsam Äußerliches geschildert, und nur an fünf Wesen ist es dargestellt, von den andern, im Vertrauen auf die Suggestionskraft der ausgeführten Züge, berichtet: „Und dieser Schlaf verbreitete sich über das ganze Schloß: der König und die Königin, die eben heimgekommen waren und in den Saal getreten waren, fingen an einzuschlafen, und der ganze Hofstaat mit ihnen. Da schliefen auch die Pferde im Stall, die Hunde im Hofe, die Tauben auf dem Dache, die Fliegen an der Wand, ja, das Feuer, das auf dem Herde flackerte, ward still und schlief ein, und der Braten hörte auf zu brutzeln, und der Koch, der den Küchenjungen, weil er etwas versehen hatte, in den Haaren ziehen wollte, ließ ihn los und schlief. Und der Wind legte sich, und auf den Bäumen vor dem Schloß regte sich kein Blättchen mehr." Man beachte aber, wie bei den nicht dargestellten Zügen die Lokalisierung uns glauben macht, wir sähen auch hier genau: „Da schliefen auch die Pferde im Stall, die Hunde im Hof usw." Die hundert Jahre Schlaf! Eine enorme Schwierigkeit, diese Lücke nicht gähnen zu lassen und doch anschaulich zu machen. Es ist ein klassisches Muster von Zusammenfassung im Märchenstil. Sie bringt überall Züge der Bewegung, führt so die Strömung der Szene weiter und stellt das Leben dar, ist dadurch anschaulich und entgeht der toten Schilderung, sie bleibt aber kurz, weil sie die lebendarstellenden Züge nur berichtet. Das Schwinden der Jahre wird in kunstvollster Weise eingeprägt, man höre schon im ersten Satz: „Rings um das Schloß aber begann eine Dornenhecke zu wachsen, die jedes Jahr höher ward und endlich das ganze Schloß umzog und darüber hinaus wuchs, daß gar nichts mehr davon zu sehen war, selbst nicht die Fahne auf dem Dach." Zeitlos schwebend wird dann eingereiht: „Es ging aber die Sage in dem Land —", „von Zeit zu Zeit Königssöhne kamen —" Hier empfindet man die fein zusammendrängende, in eine einheitliche Fernschicht bergende Ruhe des Imperfekts. — Der Tag der Erlösung wird eingeleitet durch das unbestimmte, die Phantasie reizende „lang", das zudem wiederholt wird: „Nach langen, langen Jahren." Es entspricht dem obigen „von Zeit zu Zeit", und dieses wirkt unvergessen nach in dem „kam wieder einmal ein Königssohn —" Zum Schluß bringt ein darstellender Zug eine Plastik vom schon erreichten Ende zurück in die Tiefe der hundert Jahre: „Er wußte auch von seinem Großvater, daß schon viele Königssöhne —" und selbst das genaue Datum des Tages wird vorbereitet: wie zufällig heißt es und wird so leichtlich hingenommen: „— schon seit hundert Jahren schliefe —" und bewirkt dann doch, daß das „Nun waren aber gerade die hundert Jahre verflossen", nicht allzu willkürlich und dennoch artig überraschend ist. Fein wird in Rücksicht auf uns Wissende die Erzählung des Alten indirekt gegeben. Die prächtige Anschaulichkeit der Erweckung wird hauptsächlich dadurch erreicht, daß wieder dieselben Züge wie beim Einschlafen verwendet werden, sie durch die Beziehung, die Erinnerung doppelt lebendig werden; der Küchenjunge erhält seine Ohrfeige, der Koch hat sie in den hundert Jahren nicht vergessen. Es wird sogar, was dort nur berichtet war, hier dargestellt, natürlich in Gebärden: „Und die Pferde im Hofe standen auf und rüttelten sich, die Jagdhunde sprangen und wedelten, die Tauben auf dem Dache zogen das Köpfchen unterm Flügel hervor, sahen umher und flogen ins Feld; die Fliegen an den Wänden krochen weiter — —", alles dies dem erhöhten freudigen Leben gemäß, das am Märchenschluß Hochzeit feiert. (Grimm-Märchen, Diederichs.)

Digitized by Google

Das Erdbeben in Chili.

Haben wir bis jetzt immer eine gradlinig, chronologisch erzählte Imperfekthandlung gefunden, die wenig Früheres in kurzen Nebensätzen als Plusquamperfekthandlung ohne merkbaren Unterbruch der Stete sich einfügte, so treffen wir bei Kleist zum erstenmal eine Handlung, die sich zwar über reichlich ein Jahr erstreckt, deren erzählenswertes Motiv aber erst die zwei letzten Tage bringen, weshalb der souverän herrschende Autor, die epischen Möglichkeiten ausnützend, nur diese zwei Tage darstellt, alles Voraufgegangene und manches Nebenhergehende in knapper Plusquamperfekthandlung berichtet und einfügt. Der Himmel rettet, aber der pfäffisch-fanatische Mensch mordet noch auf den Ruinen, das ist die Novelle; von hier aus wird geformt: die wunderbare Rettung der Liebenden und das Gegenstück, deren grauenvoller Untergang werden dargestellt, alles andere in Plusquamperfekthandlung oder sonstwie berichtet. Es ist großartig, wie Kleist durch diese Konzentration, durch Unterlegen der Plusquamperfekthandlung der „gegenwärtigen" Imperfekthandlung erhöhtes Leben zuführt. Wie würde die Novelle, Rettung und Untergang, verwässert, wenn sie bloß der Schluß eines langen, wechselvollen und in allem Wechsel doch so gewöhnlichen Liebesjahres wäre. Das ist nicht abzutun mit dem Schlagwort „dramatische" Komposition des Dramatikers, Kleist ist hier einfach epischer Meister; das ist weise Kunst: dichterisch klare Erfassung der Seele der Geschichte, der Novelle, und technische Meisterschaft in der epischen Form. Hier haben wir zum erstenmal die der epischen Form mögliche und insbesondere in der Novelle angebrachte reiche Schichtung, Tiefräumigkeit, hier gibt es Vordergrund und Hintergrund. Kleist ist eine Verbindung von klassischer italienischer Novelle und deutschem Märchen: mit jener nützt er genial den weitgespannten, logisch machtvoll und geistreich ordnenden, Beziehung schaffenden Satzbau; und die konkrete Anschaulichkeit der entscheidenden Szenen, namentlich in den Gebärden, ist mit den knappen, treffsichern Mitteln des Märchens erreicht. Wie nun Kleist Distanz zu halten, trotz der vielen Plusquamperfekthandlung und dem überall durchgehenden Bericht epische Stete und Dichte, viel Darstellung zu geben weiß, das ist im einzelnen zu bewundern.

„In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens Jeronimo Rugera, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erhenken." Dieser erste Satz zeigt neben der für Kleist typischen stählernen Sachlichkeit das für die Form Bedeutungsvolle: die Herrschaft des Autors — „bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden —", diese Angabe, hier, zeichnet den weiten Blick, der von Anfang an über alle nähern und weitern Umstände der Geschichte, ihre Begleiterscheinungen klar sieht, und dieser Blick gibt uns die Gegenwart des Autors, der daher im folgenden, ohne daß wir allzu harten Bruch empfinden, die zwei Seiten lange Plusquamperfekthandlung einfügen darf; das Medium des sofort als anwesend fühlbar gemachten Autors schafft die Einheit zwischen Imperfekthandlung und eingeschobener Plusquamperfekthandlung. Und dieser Autor hält zur „gegenwärtigen" Imperfekthandlung der Eingangssituation und zur folgenden Plusquamperfekthandlung gleiche Distanz, beide werden gleich hoch abstrakt berichtet. Aber noch sind zwei andere Griffe zu bemerken. Einmal wird nach dem dritten Satz die Plusquamperfekthandlung fortab im Imperfekt erzählt. Der Autor weiß, daß wir die Geschichte der sensationellen Eingangssituation zu vernehmen brennen, diese Geschichte

Digitized by Google

uns daher nicht von der „Gegenwärtigkeit" der Imperfekthandlung ablenkt, sondern sie mit jedem Satz verständlicher und dadurch deutlicher macht, und daher darf er, ist einmal das Vorher deutlich gemacht, herwärts näher rücken, unser Interesse erlaubt es, und was wir von der Vergangenheit zu wissen wünschen, das liegt nun einmal alles in der allgemeinen Fernschicht des Imperfekts. Sodann führt er diese Vorgeschichte wieder genau bis in die Eingangssituation, die Fuge ist innerhalb eines Satzes, und nochmals vermittelt die vortretende Person des Autors. „Das Leben schien ihm verhaßt, und er beschloß, sich durch einen Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte, den Tod zu geben. Eben stand er, wie schon gesagt, an einem Wandpfeiler — —" Die ganze Plusquamperfekthandlung ist höchst abstrakter, herrisch zusammenfassender Bericht. Man beachte den Satzbau, diese klaren Einschachtelungen, dann die zielsichern Urteile über das seelische Leben z. B. „durch die hämische Aufmerksamkeit seines stolzen Sohnes", „in einer verschwiegenen Nacht den Klostergarten zum Schauplatz seines vollen Glückes gemacht", „diese ungeheure Wendung der Dinge erfuhr —" ferner statt unendlicher Darstellung seelischer Kämpfe ein anschauliches. der Situation entnommenes Bild: „Vergebens sann er auf Rettung: überall, wohin ihn auch der Fittich der vermessensten Gedanken trug, stieß er auf Riegel und Mauern, —" und endlich die knappe Individualisierung in entscheidenden Szenen: „Es war am Fronleichnamsfeste, und die feierliche Prozession der Nonnen, welchen die Novizen folgten, nahm eben ihren Anfang, als die unglückliche Josephe bei dem Anklange der Glocken in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale niedersank." Man vergesse dabei nie, daß in diesen berichteten Handlungen sich sehr viel seelisches Leben kräftig darstellt: „Man vermietete in den Straßen, durch welche der Hinrichtungszug gehen sollte, die Fenster. man trug die Dächer der Häuser ab, — — —" und man erkennt das Geheimnis dieses Stiles, der zugleich abstrakt und konkret, zusammenfassend und darstellend ist. Daß der Autor kraft- und selbstbewußt führt, erlaubt Beziehungen zu knüpfen, die mächtig verlebendigen und doch im Sachlichen bleiben: „— hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen —".

Jetzt ist die Eingangssituation wieder erreicht — Rettung und Untergang der Liebenden soll gezeigt werden — jetzt kommen wir in die Darstellung hinein. Das Wunderbare, gleichsam vom Himmel Gewollte der Rettung ist somit darzustellen, daher höchste Anschaulichkeit, Konkretheit, das heißt Individualisierung. Kleist gewinnt diese z. B. für die rettende Öffnung, ganz dem Vermögen der Sprache gemäß, nicht in vergeblicher minutiöser Schilderung von Momenten des Seins, sondern indem er eine durchaus eigenartige, konkrete Bewegung, die Entstehung der Öffnung, gibt. Daß der Unterschied in der Dichte gegenüber dem vorigen Bericht nicht allzu fühlbar wird, macht wieder die feste Haltung des Autors, der in derselben souveränen Weise auch die konkreteren Züge in einem logisch weit spannenden, unter- und über-, neben- und kontrastierend ordnenden Satzbau zusammenfügt und dadurch die Bewegung ununterbrochen fortströmen läßt. Die Illusion der Anschauung erwächst im folgenden hauptsächlich aus der leisen Personifizierung des Erdbebens, des Todes, „der von allen Seiten angreift"; dazu erhält innerhalb des beziehungschaffenden Satzbaues jeder Einzelzug ein zweites Leben vom ganzen Komplex der Geschehnisse her, und namentlich gegen den Schluß hin wird das Grausige genial einfach erreicht durch das trocken anreihende. immer wiederholte „Hier", das zu einem scheinbar unabsehbaren Chaos häuft. „Kaum befand er sich im Freien, als die ganze, schon erschütterte Straße auf eine zweite Bewegung der Erde völlig zusammenfiel. Besinnungslos, wie er sich aus diesem all-

Digitized by Google

gemeinen Verderben retten würde, eilte er über Schutt und Gebälk hinweg, indessen der Tod von allen Seiten Angriffe auf ihn machte, nach einem der nächsten Tore der Stadt. Hier stürzte noch ein Haus zusammen und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte — —" Wenn es so wie hier gelungen ist, hinter allen Erscheinungen bewegtes Leben wirken zu lassen, so genügt jeweilen ein einziges exakt zeichnendes Verb, Substantiv, Adjektiv, Adverb, um konkret darzustellen; Kleist beweist, daß die Sprache eigentlich immer nur ein Wort hat, das einzige, dieses einzige aber auch alles sagt. Man sehe nochmals auf diese Wörter hin den großen Satz vom Erdbeben an, diese „stürzte", „jagte", „weit umherschleudernd", „leckte" usw. Ebenso dicht, stet, konkret und doch in vielem abstrakt, immer durchgeistigt wird die Stunde nach der Rettung gegeben. Da durchaus der Wirkung der sachlich gebotenen Fabel vertraut wird, sind die verzweifelten Gedanken nur berichtet; andeuten weckt Unendliches, Ausführliches wäre Grenze und damit Armut; allein die mächtigsten, vorwärtsbewegenden Gedanken sind in ihrer Substanz einzeln berichtet: „Tiefe Schwermut erfüllte wieder seine Brust; sein Gebet fing ihn zu reuen an, und fürchterlich schien ihm das Wesen, das über den Wolken waltet." „Er wünschte, daß die zerstörende Gewalt der Natur von neuem über ihn einbrechen möchte." „Er nahm sich fest vor, nicht zu wanken, wenn auch jetzt die Eichen entwurzelt werden und ihre Wipfel über ihn zusammenstürzen sollten." Fortwährend ist viel Plusquamperfekthandlung in Neben- und Einzelsätzen eingefügt, in einem regelmäßigen Rhythmus, wodurch wir zwar in Sprüngen, doch unaufhaltsam vorwärts kommen und die Dichte kräftiger ist. „Als Jeronimo das Tor erreicht und einen Hügel jenseits desselben bestiegen hatte, sank er ohnmächtig auf demselben nieder. Er mochte wohl eine Viertelstunde in der tiefsten Bewußtlosigkeit gelegen haben, als er endlich wieder erwachte und —" u. a. m. Gerade diese Form ist es zuweilen, an besonderen Stellen, die als solche das eminent Poetische gibt, z. B. da, wo Jeronimo wieder Hoffnung schöpft. Wuchtiger als es durch die längste direkte Darstellung rasender Gedankenabläufe geschehen könnte, ist das Wunder, die Macht des menschlichen Lebenswillens dadurch gegeben, daß in einem Nebensatz berichtet wird; denn so großartig selbstverständlich ist sein Sieg; und in Wahrheit darf dieser Nebensatz einzig mit der wesenhaftesten Konjunktion eingefügt sein, mit dem positiven „und". „Drauf nun, da er sich ausgeweint hatte und ihm mitten unter den heißesten Tränen die Hoffnung wieder erschienen war, stand er auf und durchstreifte nach allen Richtungen das Feld." Das Suchen wird abstrakt berichtet, wobei die klare Nebenordnung der Sätze den Charakter der Zusammenfassung auch satzformal sehr schön ausdrückt. Fein ist es ferner, wie der logische Satzbau das kommende Überraschende vorbereitet: „Die Sonne neigte sich und mit ihr seine Hoffnung schon wieder zum Untergange, als er den Rand eines Felsens betrat — — —" Von dem „als" weg wissen wir, daß er findet. Das ist Reiz und Macht der epischen Form, die der allwissende Autor nützen kann. — Hier fällt, nach $4^1/_9$ Seiten erst von im ganzen $17^1/_2$, die erste direkte Rede. Die Liebenden sind nach solchen Schrecken: Gefängnis, Mühen einer Geburt, Gefahr der Hinrichtung, Erdbeben wieder beisammen; eine kurze Interjektion ist jubelnder Dank. „O Mutter Gottes, du Heilige!" Die Bewegung, in die uns hier die Fabel versetzt hat, wird zu unserer Erlösung, zur Befriedigung des lyrischen Bedürfnisses vom Autor geteilt. Aber es ist wieder die innigste Verknüpfung von Sachlichkeit und Lyrik: er begnügt sich, statt mitzuteilen, es auszurufen, und er weiß auch, daß die Worte Seligkeit und

Digitized by Google

Wunder allen Gehalt der bisherigen Fabel fassen. „Mit welcher Seligkeit umarmten sie sich, die Unglücklichen, die ein Wunder des Himmels gerettet hatte!“ — Wie sicher Kleist das Gewicht der Tatsachen hat, zeigt sich an dieser Stelle auch darin, daß er ohne weiteres die Erlebnisse Josephens zu erzählen beginnt: „Josephe war auf ihrem Gang zum Tode —“, es steht ihm klar vor Augen, was wir mit Jeronimo zu hören ungestüm verlangen. Sie sind als Plusquamperfekthandlung eingeschoben, doch wird wieder nach dem ersten Satz im Imperfekt fortgefahren und ebenso fein wie das erstemal am Schluß in die „gegenwärtige‘ Imperfekthandlung eingefügt, ganz besonders innig innerhalb des gleichen Satzes „— um seiner Seele, die sie entflohen glaubte, nachzubeten, und fand ihn hier —“ Es werde hier gesehen, wie das Erdbeben, gemäß der strengen Konzentration der Novelle, nur in bezug auf die Liebenden geschildert wird; erst erleben wir es mit Jeronimo, jetzt mit Josephen, ein drittes- und viertesmal hören wir mit deren Ohren. „Man erzählt —“ Die Differenzierung in der Auswahl der jeweilen gebotenen Tatsachen ist bewußte Kunst. Mit Jeronimo haben wir allgemein Sachliches, Typisches gesehen, jetzt mit Josephen subjektiv Beziehungsreiches. Es sind hervorragende individuelle Tatsachen, die die Zerstörung im besonderen veranschaulichen, sodann aber durch die Beziehung auf Josephens Schicksal dieses und sich selbst lebendiger machen. Der Autor, d. h. das Schicksal, läßt die irdische Gerechtigkeit untergehen, Vizekönig, Äbtissin, Erzbischof, Vater und rettet die „Sünderin“. Die ironische Beziehung wird nur einmal direkt gegeben, und zwar nachdem der Leser selbst schon bei Äbtissin und Erzbischof zu denken angefangen hat: „Der Palast des Vizekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr das Urteil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an die Stelle, wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten und kochte rötliche Dämpfe aus.“ Noch einmal sei, anläßlich des Satzes: „—und fand ihn hier, diesen Geliebten, im Tale, und Seligkeit, als ob es das Tal von Eden gewesen wäre“ gesagt, wie der Dichter es uns überläßt, aus dem Zwang der Fabel die Lyrik zu empfinden, nur mit einem kurzen und sogar sachlichen Satz Anleitung und Grundton gibt. So verläßt er sich auch in der Schilderung der Nacht auf die Gefühle, Erinnerungen des Lesers und darf sogar statt eines sachlichen ein geistreiches Bild geben. „Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag.“ Wie straff die Konzentration auf die Handlung Jeronimo—Josephe ist, alle Scheidung in Bericht und Darstellung von hier aus stattfindet, zeigen auch minder wichtige Züge als das Erdbeben, z. B. der Jammer der Überlebenden: „Und weil die Armen immer noch jammerten, dieser, daß er sein Haus, jener, daß er Weib und Kind, und der dritte, daß er alles verloren habe, so schlichen Jeronimo und Josephe in ein dichteres Gebüsch, um durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemanden zu betrüben.“ Das ist Bericht, da wird etwas als bloßes Mittel benützt, nämlich zur Ausmalung der Freude der Geretteten. Ihr glückliches Geplauder wird berichtet, nur wie immer die vorwärts führenden Gedanken in ihrer Substanz gegeben, breite Darstellung des Glückgefühls würde die Gefühle des Lesers verplaudern; man soll nicht alles darstellen! Ebenso energisch behält der Autor die Führung, wenn er die zwei glauben läßt, die menschliche Natur habe sich, erschüttert durch die Katastrophe, geändert — er also das Thema der Novelle direkt ausspricht. „In Jeronimos und Josephens Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse und der Glocke,

Digitized by Google

und ob sie bloß davon geträumt hätten usw." In diesem Teil, der vornehmlich Bericht ist und das Dargestellte, Rettung und Untergang, verbindet, zufolge der strengen Komposition in seiner Mitte fein maskiert die direkte Anführung des Themas birgt, wird, wie schon gesagt, ein drittes und viertes Mal das Erdbeben geschildert, aber dem berichtenden Charakter des Abschnitts gemäß auch nur indirekt. „Man erzählte"; zuerst sind es die Greuel und Gerüchte, dann ihre schönere Gegenseite, die Heldentaten der Retter. Auch der Entschluß und das ihm voraufgehende Gespräch werden in fester Haltung nur indirekt, aber die führenden Gedanken substantiell gegeben. Und in gleichem Bericht wird jetzt auch der Nachmittag, die Katastrophe eingeleitet, wenn schon ein Satz und eine Antwort direkter Rede die kommende Dichte ankündigt, was sich bald im kurzen Gespräch zwischen Fernando und Elisabetha wiederholt.

Die große Szene in und vor dem Dom zeigt dieselbe Struktur, Mischung von Bericht und Darstellung, wie ihr Gegenstück, die Rettung der Liebenden. Es wäre im einzelnen das gleiche zu sagen. Fortwährend ist Bericht eingewoben, der die dargestellten Züge desto heller beleuchtet vortreten läßt, und auch hier tun die direkten Fingerzeige des Autors aus seiner Allwissenheit heraus das Beste, um des Lesers Auffassung zu lenken, z. B.: „Niemals schlug aus einem christlichen Dom eine solche Flamme der Inbrunst gen Himmel, wie heute aus dem Dominikanerdom zu St. Jago, und keine menschliche Brust gab wärmere Glut dazu her, als Jeronimos und Josephens!" oder „— wie dem Dolche gleich fuhr es —", „— heiliger Ruchlosigkeit voll" u. a. m. Ebenso ist die Wortwahl so treffsicher, daß ein Wort die Illusion konkreter Anschaulichkeit erzeugt, um so mehr, als sich stets bewegtes Leben auswirkt. Von der Orgel wird wenig und genug gesagt: „— ließ sich die Orgel schon mit musikalischer Pracht hören." Die Predigt wird nur knapp berichtet, dafür eine eindrucksvolle Gebärde gegeben! „seine zitternden, vom Chorhemde weit umflossenen Hände hoch gen Himmel erhebend —" Die Dichte der Katastrophenszene zeigt sich in der häufigen direkten Rede, sie wird immer enger, Sekunde auf Sekunde, ja Atemzug auf Atemzug fliegt hin und her, überrennt in der maximalen Dichte die Mitteilungssätze, läßt sie hinterher nachtragen. Aber das ist Epik, Distanz, Haltung: auch in dieser dramatischen Zuspitzung gibt sie der „Dramatiker" Kleist. „Hierauf: „Er ist der Vater!" schrie eine Stimme, und: „Er ist Jeronimo Rugera!" eine andere, und: „Sie sind die gotteslästerlichen Menschen!" eine dritte, und: „Steinigt sie! steinigt sie!" die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit." Und diese epische Haltung, die die Fabel gibt, ihr die Lyrik in uns zu erzeugen überläßt, bewährt sich in ihrer herben Entsagung, die sie zur Kraft zu wandeln weiß, noch einmal großartig am Schluß, in jener Gebärde Fernandos: „Don Fernando, als er seinen kleinen Juan vor sich liegen sah, mit aus dem Hirne vorquellendem Mark, hob voll namenlosen Schmerzes seine Augen gen Himmel." Die Geschichte schwingt aus in Bericht des Autors, herrschsicher, knapp, sachlich gegeben. (Kleist-Schmidt. III 295—312.)

Die Wahlverwandtschaften.

„Mit welchen Augen hast du die Menschen und ihre Dinge gesehen?"
(Knebel an Goethe über die Wahlverwandtschaften.)

Goethes „Wahlverwandtschaften" sind schon oft als dramatisch empfunden worden, man hat den Bau ihrer Handlung, ihre ganze Wirkung mit der antiken Tragödie verglichen und dann umschreibend vom

Digitized by Google

„Dramatischen" dieses Romans gesprochen; ihren Gipfel hat diese Anschauungsweise in dem kühnen Vorwurf Hebbels erreicht, die „Wahlverwandtschaften" seien innerlich nur halb geformt, sie hätten sich rein als Drama darstellen sollen.

Es sind also zwei Fragen zu beantworten: Darf man auch nur vergleichsweise diesen Roman dramatisch nennen? Wäre die dramatische Form die reinere Ausprägung der Goetheschen Vision?

Bereits Solger, der mit seiner großen Würdigung der Dichtung Goethes höchsten Beifall erntete, nahm das Wesentliche vorweg. Er schreibt u. a.: „Die Größe des Gegenstandes und die erhabene und reine Ansicht desselben hat eine solche Einfachheit der äußern Hilfsmittel der Darstellung hervorgebracht, daß sich auch hierin das Werk der alten Tragödie sehr nähert, und daß man nach gemeiner Ansicht die Geschichte selbst fast nur das Gerippe eines Romans nennen könnte. Daher rührt auch die große Kürze der Erzählung gegen die langen und häufigen Reflexionen, und auch dieses, daß die Erzählung oft in das Präsens übergeht und mit kurzen, auf den ersten Anblick hart scheinenden Zügen Zustände der Personen umreißt." (Gräf, „Goethe über seine Dichtungen", I 1, 478.) Für Solger war die antike Tragödie das höchste Kunstwerk, er rühmte sich, sie am besten zu verstehen, er hatte also kein höheres Lob auszuteilen, als daß dies Goethesche Werk in der Wirkung mit jener verglichen werden dürfe, und dann war es natürliche Folge, wenn er auch nach Übereinstimmungen in der Formung suchte. Aber Hebbels Konsequenz zeigt das Gefährliche eines solchen Lobes, das Gefährliche jedes Vergleichs, und wir müssen schon, um der Eigenart gerecht zu werden, uns dazu bequemen, zunächst von jeder noch so geistreichen intuitiven Auslegung abzusehen und uns ganz einfach auf den Boden der Dichtung zu stellen, d. h. dem Gang ihrer Handlung Schritt vor Schritt zu folgen.

I. Nachdem Eduard in seiner Baumschule gearbeitet, den Gärtner die neuen Parkanlagen seiner Frau hat loben hören, wünscht er von dieser die Erlaubnis, seinen bedrängten Freund, den Hauptmann, für längere Zeit einladen zu dürfen. Charlotte entgegnet, das sei wohl zu überlegen und von mehr als einer Seite zu betrachten. Die Jugendneigung der beiden Gatten durfte der Eltern wegen zunächst nicht Ehe werden, erst nachdem beide verwitwet, haben sie auf Drängen Eduards sich spät verbunden und Tochter und Nichte entfernt, um einmal ganz ungestört ihr Zusammensein zu leben. Charlotte will nichts Hinderndes, Fremdes hereinbringen, Dritte können stören, Eduard soll einen vernünftigen, nichtssagenden Brief schreiben. II. Eduard müht sich auf seinem Zimmer, in diesem Sinne zu berichten, er kann es aber nicht, da er sich bis jetzt noch nie etwas zu versagen hatte; in einem Billett kündet er vorläufig einen Brief an. Die Gatten kommen am andern Tag auf die Frage zurück, wobei Charlotte gesteht, daß sie gerne Ottilien um sich hätte, die in der Pension nicht am rechten Ort sei, unter dem Übermut der begabten Luciane leide. Sie verhehlt dabei, daß sie einst durch den Hauptmann Ottilien Eduard zuzuführen hoffte, weil sie als Gleichaltrige nicht mehr die Ehe mit dem erst recht liebefähigen Manne eingehen wollte. Mittler, der überall Vermittelnde, kommt lachend zu fragen, ob es not tue. Auf ihre Frage ruft er ihnen zu, er habe schon das Vernünftigste mißlingen, das Abgeschmackteste gelingen sehen, sie sollten sich nicht die Köpfe zerbrechen. Und so unternehmen sie denn das Wagestück. Noch einmal musizieren sie zusammen, paßt sich Charlotte den Unregelmäßigkeiten im Spiel Eduards an. III. Der Hauptmann kommt, sein verständiger Brief hat Charlotte völlig beruhigt. In der Mooshütte feiern die drei des Freundes Ankunft und den Otto-Tag der beiden Männer, ein Spaziergang macht den An-

Digitized by Google

kömmling mit der Gegend, besonders den Teichen bekannt. Das Land wird mit der Magnetnadel aufgenommen. Charlotte ist neben den Männern einsam, heimlich verdrießt sie die Kritik des Hauptmanns an ihren Anlagen: da beschäftigt sie das Schicksal ihrer Nichte Ottilie mehr denn je, deren in sich gekehrtes, reines Wesen ihr im Brief des Gehilfen wieder nahe tritt. IV. Der Hauptmann bringt in die Papiere und Geschäfte Eduards Ordnung; sein Einfluß erstreckt sich bis auf die Hausapotheke, die vervollständigt wird, namentlich auch hinsichtlich der Gefahr des Ertrinkens. Die Abendunterhaltungen werden nach und nach erquicklicher, auch Charlotte lernt die Fähigkeiten des Gastes schätzen und nützen. Eines Abends liest Eduard über Erden und Mineralien, deren Verwandtschaften, und Charlotte, die Eduard ins Buch sah, darob etwas unfreundlich verwiesen wurde, bittet um Aufklärung über den Begriff Verwandtschaften im Naturreich. Die Männer belehren sie abwechselnd über das Gleichnis der Wahlverwandtschaften. Diejenigen Naturen, die beim Zusammentreffen einander schnell ergreifen und wechselseitig bestimmen, nennen wir verwandt. Es gibt nicht bloß Blutsverwandte, sondern auch Seelen- und Geistesverwandte. Charlotte betont, wie der Mensch über diesen Naturdingen stehe. Fast scherzhaft ruft man zu den anwesenden A B C Ottilien als D hinzu. V. Denn der Brief der Vorsteherin und des Gehilfen über die Art, wie Luciane und Ottilie die Prüfung bestanden haben, bittet direkt, letztere einige Zeit aus der Pension zu nehmen, nachdem er die naturhaft langsam wachsende, nie bittende, sondern die Dinge erwartende, abwartende Weise dieses Menschen, und unter andern Eigentümlichkeiten sein Kopfweh auf der linken Seite, seine unbedingt wirkende Gebärde der Ablehnung erwähnt hat. VI. Eduard findet nach dem ersten Abend, trotzdem Ottilie kein Wort gesprochen, das Mädchen unterhaltsam. Es wächst sich still ein, besorgt die Hausgeschäfte und wird, durch eigene Künste anmutig gekleidet, den Männern bald ein Augentrost. Die Abende werden geselliger, Ottilie belebt die Männer durch ihr empfindendes Wesen. Der Hauptmann greift immer tiefer in die Gestaltung des Gutes ein, er leitet Bachkorrektion, Almosenverteilung, Höhenwegbau. Charlotte lernt ihn dabei näher kennen, er darf bald seiner bessern Einsicht folgen und den Ruheplatz Charlottens zerstören. VII. Die gemeinsame Beschäftigung dieser zwei Menschen führt Eduard und Ottilie näher zusammen, das Kindliche in beiden Naturen findet sich. Er hat schon dem Kind Ottilie einen großen Eindruck gemacht. Kleinigkeiten verraten die Zerstreutheit der Männer, z. B. will das Schreiben nicht wie sonst gelingen, der Hauptmann hat seit Jahren zum erstenmal seine Uhr nicht aufgezogen. Die Geschäftigkeit läßt etwas nach, desto mehr vereinigen Spaziergänge die einander zuneigenden Menschen. Eduards Liebe bittet Ottilie, das gefährlich große Medaillon von ihrer Brust zu entfernen, sie tut's ohne Übereilung und Zaudern, eine Scheidewand ist zwischen den beiden gefallen. Der Hauptmann und Charlotte treffen wieder ein, und man sitzt nach diesem reichen Gang in der Gegend der Teiche zu vieren in der Mooshütte zusammen. Für die Bereicherung der neuen Hausanlage soll der heutige Weg gangbar gemacht werden. Abends, vor der Karte, schlägt Ottilie einen andern Bauplatz vor; Eduard, begeistert, zeichnet sofort derb in die Karte, ohne zu wissen, wie weh er dem sorgfältigen Hauptmann tut; Eduard ist stolz, daß Ottilie diesen Gedanken gehabt hat. VIII. Die Einzelheiten für den Bau werden geregelt, und der Hauptmann macht Eduard bemerklich, er dürfte die Grundsteinlegung durch den Geburtstag Charlottens ehren, dieser willigt ein, weil der Tag zugleich Ottiliens Namenstag ist. Bei den Abendunterhaltungen gewahren Charlotte und der Hauptmann lächelnd, wie Ottilie unverwiesen Eduard ins Buch sehen darf, wie sie im Zu-

Digitized by Google

sammenspiel auf dem Klavier ganz die Musik Eduards ist, ohne wie Charlotte es wollen zu müssen. Diese und ihr Freund schelten nicht gerade, denn eigentlich ist die Neigung dieser beiden ebensogut im Wachsen als jene. Der Hauptmann weicht daher Charlotten aus, bereitet aber desto eifriger Überraschungen für deren Fest vor. Diese zwei Menschen spielen miteinander voll Empfindung und mit Behagen und Freiheit schwerste Musikstücke. IX. Der Tag der Grundsteinlegung, Charlottens Geburts-, Ottiliens Namenstag, ist da. Der Geselle spricht tief beziehungsreich vom rechten Grund und der rechten Fügung eines Hauses, Ottilie legt mit leiser Hand eine goldene Kette in den Grundstein, das Glas mit den Initialen E. O. bleibt unversehrt. Die innere Geselligkeit dieser Neigungen wird durch den Grafen und die Baronesse gestört, die sich jeweilen durch Besuche bei gemeinsamen Freunden für Tage aus dem Joch ihrer Ehe befreien, ihrer Leidenschaft leben. Ottilie wird den Aufsatz über den Verkauf des Vorwerks kopieren. Mittler, der hier Ferien feiern wollte, entfernt sich mißmutig vor Graf und Baronesse und warnt seine Freunde, sie sollten sich in acht nehmen, jene brächten Unheil. X. Zunächst aber verbreiten die zwei weltgewandten Menschen Heiterkeit. Im Gespräch bedauert Charlotte, von der bevorstehenden Scheidung einer Freundin hören zu müssen, man spricht daher allgemein über die Ehe, ihren Zwang, beliebt sich von seiten der Gäste in kühnsten Vorschlägen. Dabei wird Charlottens erste Ehe gestreift; um Ottiliens willen wendet sie nun energisch die Unterhaltung. Auf dem Spaziergang erkennt der Graf die reichen Fähigkeiten des Hauptmanns und will ihn an eine höhere Stelle befördern. Das wirkt wie ein Donnerschlag auf Charlotten, in der Mooshütte kann sie sich endlich ausweinen. Unterdessen hat die Baronesse Eduards Leidenschaft für Ottilien erkannt, sie will das Mädchen in die Stadt schicken. Die Abendunterhaltung ist daher durch all das leidenschaftliche Wesen gestört. Der Graf bespricht sich mit dem Hauptmann, die Baronesse kommt so nicht auf ihren Anspruch, Eduard und Ottilie sind beisammen, ebenso Charlotte und der Hauptmann. Zuletzt begeben sich die Männer und Frauen je auf ihre Flügel, und der Tag scheint abgeschlossen. XI. Der Graf und Eduard unterhalten sich noch eine Weile über die Liebesabenteuer ihrer Jugendzeit, wobei der Gast nicht verfehlt, stets hervorzuheben, wie er jeweilen Eduard beigestanden. Die Schönheiten der Frauen bleiben nicht unerwähnt. Um Mitternacht bittet der Graf seinen Freund, ihn zur Baronesse zu führen. Eduard vernimmt, daß Ottilie noch für ihn schreibt, seine liebende Vorstellungskraft zeigt ihm die Geliebte vollkommen, betörend genau, in einer sonderbaren Verwechslung geht er zu Charlotten hinein. Diese ist ganz erfüllt vom Bilde des Hauptmanns, sie öffnet dem Pochen Eduards, trotzdem sie fürchtet, wünscht. den Hauptmann gehört zu haben. „Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen; Charlotte schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander. Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm. Aber als Eduard des andern Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten; er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug, allein, als sie erwachte."

Wer sich in dieser Weise den ganzen Gang der Handlung vergegenwärtigt, an sich vorüberziehen läßt, im folgenden dann den Abschied des Hauptmanns, das Eintreten des jungen Architekten, das Aufrichtefest, Eduards Flucht, die Hin- und Herreisen Mittlers erlebt, sodann das

Digitized by Google

Heranwachsen des Kindes, immer wieder Charlottens Tätigkeit, z. B. die Verschönerung des Friedhofs, Ottiliens Beschaulichkeit im Tagebuch, das leise Wirken mit und um den Architekten für die Kapelle, indes Eduard im Krieg ist, dann durch die wirbelnden Wochen unter Lucianens Herrschaft das Fließen der Zeit empfinden muß, solches bis zum Ende der Dichtung verfolgt, der sieht vor allem das Werden, das Fließen, sieht die Handlung, welche Zeit für Wachstum und Reife verlangt und vom Dichter erhalten hat, er hütet sich, nachträglich abstrakt alles in wenige Züge zusammenzufassen, ein Motiv, ein Problem allzu nackt herauszugreifen, z. B. so: Die Ehe Eduards und Charlottens, mehr durch die Zufälle der Lebensläufe als durch innerste Neigung gebaut, wird gesprengt, sobald der Hauptmann und Ottilie hinzukommen und so die Bildung der wahrhaft wahlverwandten Paare Eduard—Ottilie und Hauptmann—Charlotte ermöglicht ist; weil aber Ottilie sich nicht in die alltägliche Welt schicken kann, finden sie und Eduard bald den Tod. — So abstrahiert, kann man sich allerdings ein Drama mit diesen vier Menschen zurecht denken. Doch wie gesagt, das ist falsch; es ist erstes Gebot, sich dem Dichter willig hinzugeben, dem Gang seiner Handlung nachzugehen. Das belehrt eindeutig: Goethe will auf jeder Seite zeigen, wie das alles wird. Das Werden aber kann der Epiker aus dem „Gegenüber" erfassen.

Alles *wird* in dieser Dichtung, alles wächst heran zu einer Tatsache. Die Natur wächst in der Folge der Jahreszeiten, die Parkanlagen und das Haus werden geplant, in Angriff genommen, ausgeführt; es wird gezeigt, wie die Ehe gegen die Warnung des Instinkts gemacht worden ist, an das Wachstum des Kindes wird ganz besonders zart von Zeit zu Zeit erinnert. Und so wie Erdboden, Pflanze, Tier, Wohnung organisch wird, genau so naturhaft werden, wachsen die Beziehungen zwischen den Menschen, vor allem die neuen Wahlverwandtschaften. Diese Beziehungen als Tatsachen zu erkennen, ihr ungeheures naturhaftes Dasein zu erweisen, das ist ein Hauptgeschäft dieser Dichtung. An äußern Gebärden, die erst wie Schalen wirken, wird das Substanzwerden gemessen. Charlotte, erst gekränkt von des Hauptmanns Kritik, läßt ihn bald alles Liebste zerstören, und Ottilie darf in Eduards Buch mitlesen u. a. Daher das tiefe Einbetten in die Natur und die Überdeutlichkeit durch das Gleichnis; die Natur läßt keine Tatsache fallen, jede Tatsache ist ewig, nur der menschliche Rationalismus wähnt, über Dinge, im besondern auch über Beziehungen, über Geist und Gefühle hinwegschreiten zu können, vermeint, man könne einfach scheiden und wieder verbinden. Das großartigste Schauspiel jedoch, das uns der Dichter vergönnt, ist, mitansehen zu dürfen, wie aus der dumpfen Welt des Charakters der Geist wird, der Geist sich erhebt, sich selbst erkennt und dann ringt, dem erkannten Gesetz seines Charakters treu zu bleiben. Und das heißt denn nichts weniger, als sein Schicksal auf sich nehmen. Das Werden des modernen Menschenschicksals wird gezeigt. Das Werden. Charlotte und der Hauptmann irren kurze Zeit in den dumpfen Welten herum, dann bricht der Geist durch, sie erkennen ihr Gesetz, sie verzichten und sind reifer geworden. Der dumpfere Eduard kann nur verkümmern, sein Geist ist gegenüber der mächtigen Leidenschaft zu schwach. Ottilie wächst durch die weiteste Strecke, sie ist die unbedingte Hauptgestalt der Dichtung, sie ist die Dichtung. Aus dumpfester, aber instinktsicherer, pflanzenhafter Unbewußtheit wird sie zur Liebenden, werden ihr die Augen für die Welt und ihre Schönheiten geöffnet, wird sie im schönsten Sinne gesellig. Dann bricht im erschütternden Erlebnis der Geist durch sie hindurch — man kann es nicht stark genug betonen — durch sie hindurch in jenem traumhaften, gelähmten und so hellhörigen Knien und Ruhen auf Charlottens Schoß. Auch an dieser bedeutend-

Digitized by Google

sten Stelle im Roman ist Wiederholung der Schale, der Gebärde: Ottilie jetzt wie einst als Kind auf dem Schoß Charlottens geborgen, die leise über des Kindes Schicksal spricht. Dieses zweite Mal ist die Schicksalswende.

„Aber ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, ich habe sogar das Gefühl derselben verloren, und nach einem schrecklichen Ereignis klärst du mich wieder über meinen Zustand auf, der jammervoller ist als der erste. Auf deinem Schoße ruhend, halb erstarrt, wie aus einer fremden Welt, vernehme ich abermals deine leise Stimme über meinem Ohr; ich vernehme, wie es mit mir selbst aussieht; ich schaudere über mich selbst; aber wie damals habe ich auch diesmal in meinem halben Totenschlaf mir meine neue Bahn vorgezeichnet.

Ich bin entschlossen, wie ich's war, und wozu ich entschlossen bin, mußt du gleich erfahren. Eduardens werd' ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen; und niemand gedenke mich von meinem Vorsatz abzubringen! Danach, Liebste, Beste, nimm deine Maßregel, laß den Major zurückkommen; schreibe ihm, daß keine Schritte geschehen. Wie ängstlich war mir, daß ich mich nicht rühren und regen konnte, als er ging. Ich wollte auffahren, aufschreien: Du solltest ihn nicht mit so frevelhaften Hoffnungen entlassen" (G.-J. 21, 268/9).

Dieser Geist hat schon dem Kind die absolut zwingende Abwehrgebärde der Arme geschaffen; nun er dem ganzen körperlichen und geistigen Wesen des Erwachsenen wehren muß, weil es von einer Leidenschaft unbedingt besessen ist, kann es nicht anders sein, als daß er dies Wesen zerstört, ist es aber nicht minder wahr, daß sein Sieg Heiligung ist. Auch die Heiligung Ottiliens ist gewachsen. Dieser Mensch, sein Wesen, sein Schicksal wächst aus pflanzenhaft dumpfer Natur durch das irdische Menschenleben einer Liebenden hinauf in das Jenseits der Heiligen. Ihre Passivität ist stärkste Position, sie ist das stärkste Element und braucht daher nicht den gewöhnlichen Willen der Alltagsaktivität, sie muß nicht kämpfen. Wo bis zur Heiligung vorgeschritten wird, ist gegenüber dem Alltag von Anfang an durchaus viel mehr Geist latent, können sich die geistigen Kräfte, die Gesetze einfach auswirken, so daß sich alle Darstellung auf das Werden, das Hervorwachsen, Aktivwerden konzentrieren darf. Von Anfang an hat der Geist die Position, Ottilie muß nur mächtig und demütig und rein genug zum Gehorsam sein; es ist wie das Aufgehen einer Blüte. „Es gehört Genie zu allem, auch zum Märtyrertum." Echter Kampf aber ist nur möglich zwischen zwei Positionen. Daher ist kein dramatischer Kampf da — die Kritik nannte das mißverstehend Mangel an Kampf der sittlichen Kräfte gegen die naturhaften Triebe — das naturhafte Werden des Geistes aus der dumpferen Natur, dies Thema der „Wahlverwandtschaften" ist kein ineinandergewirrter Knäuel von Positionen, der sich dialektisch entwirren müßte; es konnte nicht in der dramatischen Form dargestellt werden. Man halte nicht Ibsens „Rebekka West" entgegen, sondern vergleiche. Ibsen kann mit der dramatischen Form just das nicht geben, woran Goethe alles liegt. Wohl zuckt in Rebekka noch einmal die alte Instinktnatur gegen den Adelsmenschen auf, aber der Prozeß des Adeligwerdens liegt eben hinter ihr; die Tragödie Rosmersholm entwickelt die Konsequenzen der Position Adelsmensch. Goethe aber will das Werden zeigen, und zwar im umfassendsten Sinne: alles, auch der Geist, ist Natur und wird wie eine Blüte. Goethe muß die ganze Natur mitdarstellen, das verlangt seine Vision; für eine solche Darstellung ist aber die dramatische Form viel zu abstrakt.

Beziehungen, Charaktere, Gesetze werden in den „Wahlverwandtschaften", der Geist wird. Daher die hohe geistige Stilisierung. Auch der

Digitized by Google

Stil ist wundervoll aus dem Kern der Dichtung gewachsen. Betrachten wir z. B. die Kapitel XII und XIII des ersten Teils genauer.

Der Autor ist da, denn es wird hoch abstrakt berichtet: „Als die Gesellschaft zum Frühstück wieder zusammenkam, hätte ein aufmerksamer Beobachter an dem Betragen der einzelnen die Verschiedenheit der innern Gesinnungen und Empfindungen abnehmen können." Er darf daher, ohne scharf zu unterbrechen, direkt deuten: „Denn so ist die Liebe beschaffen, daß sie allein recht zu haben glaubt und alle andern Rechte vor ihr verschwinden." Damit hat er wieder das Singuläre in die Atmosphäre des Allgemeinmenschlichen gesenkt, wodurch es zugleich ergreifender wird, man empfindet Unerbittliches, und mächtiger wirkt, weil es typisch ist. Rasch ist die Szene der abendlichen Kahnfahrt erreicht. Hier zeigt es sich, wie der Dichter die Brücken des Schicksals genau darstellen will. „Charlotte stieg ein, Eduard gleichfalls und faßte das andere Ruder; aber als er eben im Abstoßen begriffen war, gedachte er Ottiliens, gedachte, daß ihn diese Wasserfahrt verspäten, wer weiß erst wann zurückführen würde. Er entschloß sich kurz und gut, sprang wieder ans Land, reichte dem Hauptmann das andere Ruder und eilte, sich flüchtig entschuldigend, nach Hause." Noch eindringlicher, also konkreter, ist dann natürlich die Szene Eduard—Ottilie. Das Äußerliche wird geistig gegeben: „Endlich trat sie herein, glänzend von Liebenswürdigkeit. Das Gefühl, etwas für den Freund getan zu haben, hatte ihr ganzes Wesen über sich selbst gehoben." Dann kommt geziemenderweise, auf der geistigen Höhe bleibend, direkte Rede, gipfelnd in dem Ausruf: „Du liebst mich!" Die folgende Wendung, welche das Umarmen mitteilt, ist mit vielen ähnlichen aus dem tiefsten Geist der Dichtung heraus geformt. „Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen." Diese Negation des gewöhnlichen Willens, diese Position des durch den Menschen hindurch wirkenden Gesetzes, ist vielen Sätzen gleicher Haltung anzureihen, z. B.: „Dann konnte er sich nicht verleugnen, daß es das zarteste weibliche Wesen sei, das ihn berührte", oder: „Und Eduard konnte seinen Triumph nicht verbergen, daß Ottilie den Gedanken gehabt", 1 VII, oder: „Die Spitze des Fußes blieb nicht allein der Gegenstand des Lobes unter zwei vertrauten Männern", 1 XI usw. Es ist ungeheuer viel Stoff zu bewältigen, daher die Kürze, daher die direkte Deutung durch den Dichter, erlaubt, wo er stets gegenwärtig ist. „Von diesem Augenblick an war die Welt für Eduarden umgewendet — —" Die Stetigkeit der hohen geistigen Stilisierung ist hauptsächlich auch dadurch ohne Bruch von Darstellung zu Bericht möglich, weil den Zwischenbemerkungen des Dichters in den Gesprächen seiner Gestalten ein gesellschaftlich, wenn auch natürlich nicht immer geistig gleich hoher Ton entspricht; Eduard darf ausrufen: „Man muß nur ein Wesen recht von Grund aus lieben, da kommen einem die übrigen alle liebenswürdig vor!" und der Hauptmann ihm begegnen mit: „Mit den Gefühlen der Hochachtung, der Verehrung ist es doch auch etwas Ähnliches. Man erkennt nur erst das Schätzenswerte in der Welt, wenn man solche Gesinnungen an einem Gegenstande zu üben Gelegenheit findet." Mit echt epischer Bequemlichkeit wird Charlottens Erlebnis mit dem Hauptmann nacherzählt, völlig in der gleichen Anschaulichkeit, als ob es jetzt geschähe; mit Recht, ist es doch die Parallele zur Szene Eduard—Ottilie und von entscheidender Bedeutung. Es ist eine besondere Feinheit, daß wir angeleitet werden, mit Charlotten zu sehen. In der Darstellung der Szene ist sofort zu bemerken, wie die Dämonie der Dämmerstunde die beiden klaren Menschen zu überwältigen mithelfen muß und nicht minder einer jener Zufälle, wie sie das Schicksal gerne ergreift: der Hauptmann muß Charlotte ans Ufer tragen. Rede und konkrete Darstellung der äußern Vorgänge entsprechen sich

Digitized by Google

in der Dichte. Weil schon in dieser Szene der Sieg des Geistes entschieden ist: „Nur insofern kann ich Ihnen, kann ich mir verzeihen, wenn wir den Mut haben, unsere Lage zu ändern, da es von uns nicht abhängt unsere Gesinnung zu ändern.“ so darf die Festigung Charlottens und ihre erste Mutterahnung wieder abstrakter berichtet werden; nur das Schlußbild will er uns kräftiger vor Augen, wirklich vor die Augen stellen, uns damit zu einem wirklichen Götterblick auf Menschenschicksal zwingen. „Freundschaft, Neigung, Entsagen gingen vor ihr in heitern Bildern vorüber. Sie fühlte sich innerlich wieder hergestellt. Bald ergreift sie eine süße Müdigkeit, und ruhig schläft sie ein.“ 1 XII.

In dieser starken Vergegenwärtigung fährt der Dichter fort, um desto hemmungsloser selber vortreten zu dürfen; er will uns beruhigen in diesem Sturm. „Eduard von seiner Seite ist in einer ganz verschiedenen Stimmung.“ Es folgt genaue, trotz aller Geistigkeit sehr anschauliche Darstellung von Eduards Nacht. Die Lebhaftigkeit der präsentischen Erzählung mündet in direkte Rede, und von hier kann sie unauffällig ins Imperfekt zurücktauchen, um einige Stunden rasch zu fördern und dann wieder mit der Unruhe des Menschen in die Gegenwart zu treten und zu hasten. Diesmal soll jedoch die Vergegenwärtigung nicht Verlebendigung im Sinne von Individualisierung sein, sondern im Gegenteil höchst abstrakter Zusammenfassung den Schein von Leben geben, der sie auf die Stilhöhe, in die Stete der bisherigen Erzählung einbezieht. „Wie verändert ist ihm die Ansicht von allen Zimmern, von allen Umgebungen! Er findet sich in seinem eigenen Hause nicht mehr. Ottiliens Gegenwart verschlingt ihm alles: er ist ganz in ihr versunken, keine andere Betrachtung steigt vor ihm auf, kein Gewissen spricht ihm zu; alles, was in seiner Natur gebändigt war, bricht los, sein ganzes Wesen strömt gegen Ottilien.“ Fein ist, wie aus dem Denken der Gestalt heraus vom Autor berichtet wird und so der Übergang zu dessen eigenen Worten fast unmerklich ist; das ist Haltung. In dieser Weise wird stark zusammenfassend, kurz und doch bewegt, der Wirrwarr der folgenden Tage berichtet, technisch eigentlich dargestellt durch den häufigen Wechsel zwischen Praesens historicum und Imperfekt. Wieder benützt der Autor seine Anwesenheit zu einem bedeutungsvollsten Bericht aus dem Denken einer Gestalt heraus, so daß fast eine Sentenz dasteht, wenn die ironische Beleuchtung durch den Wissenden beachtet wird. „Ihr eigenes Verhältnis hoffte Charlotte zu Eduard bald wieder herzustellen, und sie legte das alles so verständig bei sich zurecht, daß sie sich nur immer mehr in dem Wahn bestärkte: in einen frühern beschränktern Zustand könne man zurückkehren, ein gewaltsam Entbundenes lasse sich wieder ins Enge bringen.“ Solche Stellen, solche Bemerkungen sind, ihre Häufigkeit beweist es, dem Dichter ganz besonders wichtig. Eben sie sagen von seinem innersten Thema. Hier sieht man das Werden des Gesetzes, sein Schreiten über die Menschen hinweg. Indem er das singuläre Hoffen und Wähnen Charlottens deutet, schafft er wieder den Zusammenhang mit der Welt. — Wie sehr die Seelen heiß leben, alles Stoffliche und Geschäftliche von ihnen verbrannt wird, ist fortwährend in dem hoch abstrakten, raschen Bericht zu empfinden, es werden keine räumlichen und zeitlichen Ordnungen mehr gegeben, dafür dann die kurzen wichtigen Reden und Gegenreden der Liebenden, z. B. Ottiliens kleine Klatscherei vom Flötenspiel und die Szenen vom verlorenen Billett. Der Autor spielt förmlich mit, wenn er ein wichtiges Faktum nachdrücklich erzählt: „Er war gewarnt, doppelt gewarnt, aber diese sonderbaren zufälligen Zeichen, durch die ein höheres Wesen mit uns zu sprechen scheint, waren seiner Leidenschaft unverständlich; —“ Wenn er viel von Charlottens Leben nachzutragen hat, gibt er die Zusammen-

Digitized by Google

fassung im Präsens, nachdem er sachlich im Imperfekt begonnen, betont so nachdrücklich das Gleichmäßige, wodurch auch zugleich zart und deutlich die Zeit, die fließende, fühlbar gemacht wird. „Über alle diese Prüfungen half Charlotten ihr inneres Gefühl hinweg. Sie war sich ihres ernsten Vorsatzes bewußt, auf eine so schöne, edle Neigung Verzicht zu tun.

Wie sehr wünscht sie, jenen beiden auch zu Hilfe zu kommen. Entfernung, fühlt sie wohl, wird nicht allein hinreichend sein, ein solches Übel zu heilen. Sie nimmt sich vor, die Sache gegen das gute Kind zur Sprache zu bringen; aber sie vermag es nicht: die Erinnerung ihres eigenen Schwankens steht ihr im Wege. Sie sucht sich darüber im allgemeinen auszudrücken; —" Das Kapitel schließt in typischer Haltung: sachlicher Bericht und Zwischenhandlung des Autors, vom Stil in einem Satz erlaubt: „So setzen alle zusammen, jeder auf seine Weise, das tägliche Leben fort, mit und ohne Nachdenken; alles scheint seinen gewöhnlichen Gang zu gehen, wie man auch in ungeheuren Fällen, wo alles auf dem Spiele steht, noch immer so fort lebt, als wenn von nichts die Rede wäre." 1 XIII.

Die Haltung ist durchgängig die gleiche hoch ideale. Der Autor ist da als Berichtender, als Schöpfer der die ganze Welt schauenden Geistigkeit. Hier ist direkte Charakterisierung durch Briefe und Tagebücher erlaubt, die auch deshalb nicht herausfallen, weil die Szenen meist direkte Rede sind. Überhaupt Rede, Rede des Dichters und seiner Gestalten, erhält die Stetigkeit des Tones einerseits und andererseits trotz hoch abstraktem Bericht die Intensität der Darstellung. Dieser Stil kann in Wahrheit einen Weltstoff formen. Das ist die Schau des Sehers: durch die ganze Natur hindurch, durch die Erde, die Pflanzen, die Tiere, die Zeiten und Räume, durch den Menschen hindurch schaut er bis in den schaffenden Geist; die Strahlen seines Blickes, zwischen Subjekt und Objekt webend, leuchten, und sie weben die wundervolle, die klare und doch unfaßbare, geistige, leuchtende Phantasmagorie seiner Geschichte.

Diese war nur episch wiederzugeben. Sicher erinnert vieles an die dramatische Form: die intensive Darstellung durch die häufigen Gespräche der Gestalten und des Dichters, sodann die strenge Konzentration des Blickes auf die Handlung. Es ist kein episches Fortwuchern der Geschichte, wo vom Gegenüber aus noch das und jenes und noch tausend Dinge zu sehen, mit dem ersten als in einem Zusammenhang stehend zu erkennen wären, sondern da ist Komposition vom Geist her, der ein Gesetz sieht. Aber dieser strenge Blick ist der epischen Form erlaubt, man sehe die Novelle. Dieser Roman faßt statt der üblichen Breite die Tiefe unseres Daseins. Er ist nicht so viel kleiner, äußerlich, als „Wilhelm Meister", wie man meinen möchte, er ist halb so groß, Solger konstatiert aber mit einem gewissen Recht „Gerippe eines Romans", weil er auf dem halben Raum mehr geben will: nicht nur die Welt der Stände, die Gesellschaft, sondern den Menschen in Gesellschaft und Natur. Voß lehnte eine Besprechung des Werkes ab: „Mir war, als sollte ich die Welt rezensieren."

Was sagt Hebbels Kritik? Sie findet sich im Vorwort zu „Maria Magdalene".

„Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum, das wir im Weltorganismus, schon seiner Selbsterhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen. — — — Das Drama ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht, —" „Bis jetzt hat die Geschichte erst zwei Krisen aufzuzeigen, in welchen das höchste Drama her-

Digitized by Google

vortreten konnte, —" Die Griechen haben das Fatum, Shakespeare die Dialektik des durch den Protestantismus auf sich allein gestellten Charakters dargestellt. „Nach Shakespeare hat zuerst wieder Goethe im „Faust" und den mit Recht dramatisch genannten „Wahlverwandtschaften" wieder zu einem großen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er getan, oder vielmehr zu tun angefangen, was allein noch zu tun übrig blieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Zentrum, um das das Ich sich herum bewegt d. h. in der diesem erfaßbaren Seite desselben, aufzuzeigen und so den Punkt, auf den die gerade wie die krumme Linie zurückzuführen schien, in zwei Hälften zu teilen gesucht." Hebbel tadelt es dann an den „Wahlverwandtschaften", daß Goethe „eine von Haus aus nichtige, ja unsittliche Ehe, wie die zwischen Eduard und Charlotte, zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte und dies Verhältnis behandelte und benutzte, als ob es ein ganz entgegengesetztes, ein vollkommen berechtigtes wäre", daß er „auf die Hauptfrage des Romans nicht tiefer einging". (W. XI, 40—41.)

Nach dem Voranstehenden ist es klar, was Hebbel als die Hauptfrage ansieht: Das Verhältnis zur Idee, Ehe und sittliches Weltzentrum, „Ghyges und sein Ring".

Hebbels Kritik ist erhaben, sie stellt wundervoll sein Wesen als Dramatiker und seine Schau in die Welt dar, sie hat aber mit Goethes Schau und Darstellung in den „Wahlverwandtschaften" nichts zu tun, sie sieht vollkommen daneben. Goethe schaut das Werden durch das ganze Naturreich von den Erden bis zum geistig sittlichen Gesetz und braucht daher die reichsten Möglichkeiten der epischen Form, des Autors in der Situation „Gegenüber"; Hebbel dagegen erschaut die Dialektik der Idee, den Kampf der zwei Hälften, Position gegen Position, den ewigen Dualismus. Eine erhaben irrtümliche Kritik! ist doch auch er ein Dichter, welcher wie Goethe den Blick in das Chaos unter der Oberfläche des Lebens wagt und geistesmächtig einen Kosmos schafft.

Von Eduard ist zu sagen, daß er traurig zugrunde geht, Charlotte und der Hauptmann werden durch die Stürme köstlich gereift, keine dieser drei Gestalten ist tragisch. Ist es Ottilie? Sind die „Wahlverwandtschaften" von ihr her eine Tragödie? Eine Strecke weit ja, dann aber wachsen sie, echt episch, darüber hinaus ins Heilige, Ottilie stirbt als Heilige.

Digitized by Google

Das dramatische Gedicht.

Der Unterschied der Formen zeigt sich klar darin, daß wir in der Beschreibung der äußern dramatischen Form nicht wie in der Epik alle Merkmale äußerer Darstellung oder äußern Berichts behandeln können, sondern nur zwei: die zeitlichen und räumlichen Verhältnisse.

Das Drama ist in der äußern Form Darstellung, und das heißt gegenüber der Mischung von Bericht und Darstellung in der Epik: Über das Ineinander von Sein und Werden ist nichts zu sagen als das eine, daß es wie im Leben absolut ist — ebenso muß keine Technik zwischen konkret und abstrakt ausgleichen, das Drama ist konkret — es gibt neben der Perspektive der Dramenfiguren keine Perspektive des Dichters in einer Zwischenhandlung — die Stete ist absolut, Wort folgt auf Wort, Gebärde auf Gebärde, es gibt keine Plusquamperfekthandlung, die eine Imperfekt- oder Präsenshandhandlung unterbräche — desgleichen ist die Dichte in der äußern Form absolut, es gibt keine Zusammenfassung bleibender Momente, keinen Bericht, es ist alles gegenwärtiges Wort, gegenwärtige Geste, Aktion, und folgt eins aufs andere. — Aber die Zeit als Gegenwart und der Raum als Gegenwart, diese zeiträumliche Gegenwart ist die äußere dramatische Form in ihrer Besonderheit.

Absolut klar trennt sich natürlich auch im Drama die innere Form von der äußern, wenn wir sie als Gestaltung der Kausalität auffassen. Hier lautet die alles beherrschende Frage: wie schaffe ich Notwendigkeit? Und hier gewinnen auch die Kategorien Dichte und Stete einen neuen Sinn.

Die Stete: Jeder Dramatiker hat innerhalb des dem Drama immanenten Schemas der Folge von Ereignissen: Zusammensturz — seinen eigenen Rhythmus. Er kann z. B. kleinere Szenenhöhepunkte in regelmäßigen Abständen folgen lassen oder gegen den Schluß hin dicht lagern, so daß die ersten Akte fast unbeweglich erscheinen usw.

Vor allem aber ist die Dichte bedeutsam; sie wechselt mit Zeit, Stil, Individuum. Sie ist ein hervorragendes Stilmerkmal, weil sie als Form direkt die Intensität der kausalen Verknüpfungen ausdrückt. Es ist verschiedene Dichte, wenn mehr oder weniger Aktion, mehr Situation als Geschehen gegeben wird. — Klopstocks „Her-

Digitized by Google

mannsschlacht" gegen „Die Hermannsschlacht" von Kleist. — Die Dichte ist in jedem einzelnen Wort, weil: je dichter die Kausalität, je gehaltvoller, bedeutsamer das Wort. Und am Wort hinsichtlich der Dichte ist auch der Stil zu erkennen: ein unfähiger Naturalist gibt dünnes Alltagsgeschwätz zur Ausmalung des Milieus, Ibsen schmiedet das furchtbar sachliche und dabei doch mehrdeutige, ein ganzes Beziehungsnetz erschütternde Wort seiner Prosa, Shakespeare dichtet seine Rede mit den großartigen Metaphern „— das Ohr des Reichs — getäuscht", Paul Ernst schafft Dichte durch die qualvolle Bewußtheit seiner Personen von der Notwendigkeit, Unentrinnbarkeit ihres Geschickes; ihr ruhiges Sprechen, ihr Verweilen ist höchste Dichte, schwer wie Gold gegenüber dem hastigen Tempo von Sturm und Drang.

Hier sind wir immer im Lebendigen, das heißt im Fließenden, Wechselnden, in der Zeit, im Stil, im Individuum, hier ist nichts Absolutes weder zu erreichen noch zu geben, hier ist das Reich der menschlichen Wertungen.

Das Drama ist die Form, der die meisten Schranken gegeben sind, das Drama gedeiht, erreicht Stil nur innerhalb fester Schranken, Konventionen. Dies gilt hinsichtlich der innern wie der äußern Form. Was bedeutet das? — Ein Baum draußen in der Welt. Man sehe alles, was um ihn spielt: die andern Bäume, die Wiese, den Berg dahinter, Licht und Luft allumfließend, den Himmel — wie der Baum verschwindet im unendlichen Bezug aller Dinge! Jetzt den Baum herausgehoben, einzeln, in einen Rahmen gemalt, Baum gegen Himmel — da ist er die Welt, da ist er Symbol der Erde, unendlich, leuchtend; der Rand überströmt — die Grenze ist Unendlichkeit! — Das Drama kann, je mehr Schranken ihm Grenzen setzen, auf engstem Raum in glühender Intensität die Ganzheit des Menschenschicksals und dadurch vielleicht des Weltgeschehens zusammenballen.

A. Äußere Form.

Zuerst noch einen Blick auf den Zusammenhang der drei Gattungen. In der Lyrik haben wir keine Handlung, nur das eine Wort, die Intensität im Punkt, die zeitlose, raumlose Allgegenwart. Hiergegen stellen Epik und Dramatik mit einer Handlung dar. Doch ist zu erinnern: „In bezug auf die Möglichkeiten der Poesie können wir von der Sehnsucht des Menschen nach Lyrik, von der Erfüllung und Vollendung aller Dichtung in der Lyrik sprechen" (s. S. 193). Und daher gibt es ein Problem: wie wird die Lyrik ins Dramatische umgebogen? Ferner: bei Dramatisierungen müssen oft Teile der Handlung hinter der Szene bleiben, ihr Hergang, ihre Förderung des Kausalzusammenhangs muß erzählt werden, Epik muß im Drama erscheinen — wie wird Epik ins Dramatische umgebogen?

Digitized by Google

Diese zwei Grundprobleme ergeben sich notwendig aus der Unendlichkeit des Allgeschehens, das lyrische Zustände, episches Geschehen und dramatisches Kämpfen ineinander bewegt. Nie kann ein längeres episches Geschehen ganz ohne lyrische Aussprache und dramatischen Zusammenstoß auskommen, noch eine dramatische Handlung ohne lyrische und epische Momente; die Seele des Lebens verlangt um ihrer Wahrheit willen solche Fülle. Man verwechsle aber nicht diese Ganzheit des konkreten Gedichts mit den dramatischen, epischen, lyrischen Formen, die niemals ihre Grenzen verwischen.

Es sei nun gleich eingangs, noch außerhalb der ordnungsmäßigen Ausführungen über die äußere Form, der Blick nachdrücklichst auf die im Drama alles bestimmende Tatsache gelenkt, auf den fundamentalen Unterschied zwischen Drama und Epos: hier der Schauplatz wirklich, auf der Bühne da vorn — dort ideell, nur in der Phantasie. Ich kämpfe gegen das „Vergleichen in Gedanken", es heißt das Gefühl für das Gewicht der Tatsachen entwickeln.

Es ist nicht anders zu erwarten, als daß der Hamburgische Dramaturg diesen Unterschied mit der ganzen ihm eigenen Tiefe und Umsicht behandelt hat, und daher gebührt ihm auch noch in unsern Tagen, nach so vielen Revolutionen, das erste Wort immer da, wo das wahrhaft Ewige einer Form aufgezeigt wird.

Lessings diesbezügliche Untersuchungen finden sich im 33.—36. Stück, anläßlich des Lustspiels „Soliman II." von Favart. Dies Lustspiel ist nach einer moralischen Erzählung von Marmontel gearbeitet, es liegt also der gewöhnliche Fall vor: Episches wird dramatisiert, und es erhebt sich die Frage: was kann vom ideellen epischen Schauplatz in den realen dramatischen übertragen werden? Gerade solche Untersuchungen erweisen das Eigenleben der Form, der äußern, und damit, daß es durchaus richtig ist, von ihr aus zu begründen, ihre Gebote und Tendenzen an den Stoff heranzutragen, um zu fragen, ob diese oder jene Formung möglich sei. Man soll nicht ewig mit dem Sätzchen kommen, der Stoff müsse sich seine Form von innen heraustreiben; es ist bitter nötig, wieder einmal die andere Seite zu betrachten, die Autonomie der Form. — Die Masse des Stoffes ist unendlich und jeder Stoff individuell, der Geschmack der Zeiten wechselt, und daher kann es keine Regel darüber geben, was im besonderen eine Zeit, eine Generation, ein Kunstdogma in der Wirklichkeit der dramatischen Form darzustellen für erlaubt hält; nur das eine bleibt, daß jeweilen dem Epos und dem Drama nicht das gleiche, sondern verschiedenes zugemessen wird: so fordert die Form; es muß Fall für Fall betrachtet werden, und also ist es angebracht, aus Lessing vor allem das Beispiel der Matrone von Ephesus zu zitieren, daneben nur weniges aus dem Voraufgehenden.

Schon Lessing wendet sich gegen das „Vergleichen im Kopf", gegen das „Spekulieren":

Digitized by Google

„Ich rate allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen Erzählungen bereichern wollen, die Favartsche Ausführung mit dem Marmontelschen Urstoffe zusammenzuhalten. Wenn sie die Gabe zu abstrahieren haben, so werden ihnen die geringsten Veränderungen, die dieser gelitten, und zum Teil leiden müssen, lehrreich sein, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer bloßen Spekulation wohl unentdeckt geblieben wäre. —" (33. Stück.)

Favart hat aus der Kokette der Erzählung ein edles Wesen gemacht, das nur anfangs die Maske einer Kokette vorschützt, zugleich hat er die abgebrochene Handlung organisch vollendet; der Dramaturg begründet so:

„Allein, als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größtenteils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sei, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns ebenso rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren" — — „Denn da die Illusion des Dramas weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufriedengestellt wissen." (35. Stück.)

Jetzt das durchgeführte Beispiel der Matrone von Ephesus. „Man kennt dieses beißende Märchen, und ist es unstreitig die bitterste Satire, die jemals gegen den weiblichen Leichtsinn gemacht worden. Man hat es dem Petron tausendmal nacherzählt; und da es selbst in der schlechtesten Kopie noch immer gefiel, so glaubte man, daß es ein ebenso glücklicher Stoff auch für das Theater sein müsse. Houdar de la Motte, und andere, machten den Versuch; aber ich berufe mich auf jedes feinere Gefühl, wie dieser Versuch ausgefallen. Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama ekel und gräßlich. Wir finden hier die Überredungen, deren sich der Soldat gegen sie bedient, bei weitem nicht so fein und dringend und siegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein empfindliches Weibchen ein, dem es mit seinem Schmerze wirklich ernst ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperamente unterliegt; ihre Schwäche dünkt uns die Schwäche des ganzen Geschlechts zu sein; wir fassen also keinen besondern Haß gegen sie; was sie tut, glauben wir, würde ungefähr jede Frau getan haben; selbst ihren Einfall, den lebendigen Liebhaber vermittels des toten Mannes zu retten, glauben wir ihr, des Sinnreichen und der Besonderheit wegen, verzeihen zu müssen; oder vielmehr eben das Sinnreiche dieses Einfalls bringt uns auf die Vermutung, daß er wohl auch nur ein bloßer Zusatz des hämischen Erzählers sei, der sein Märchen gern mit einer recht giftigen Spitze schließen wollen. Aber in dem Drama findet diese Vermutung nicht statt; was wir dort nur hören, daß es geschehen sei, sehen wir hier wirklich geschehen; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unser eigener Sinn hier zu unwidersprechlich; bei der bloßen Möglichkeit ergötzte uns das Sinnreiche der Tat, bei ihrer Wirklichkeit sehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügte unsern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unsere ganze Empfindlichkeit; wir wenden der Bühne den Rücken, und sagen mit dem Lykas beim Petron, auch ohne uns in dem besondern Falle des Lykas zu befinden: Si justus Imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mu-

Digitized by Google

lierem adfigere cruci. Und diese Strafe scheint sie uns um so viel mehr zu verdienen, je weniger Kunst der Dichter bei ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib überhaupt, sondern ein vorzüglich leichtsinniges, liederliches Weibsstück insbesondere. — Kurz, die Petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nämlichen Ausgang behalten, und auch nicht behalten; müßte die Matrone so weit gehen, und auch nicht so weit gehen. —" (36. Stück.)

Jeder Dramatiker und jede Generation muß es wieder lernen, die Wirklichkeit des dramatischen Schauplatzes, die Wirklichkeit des Spiels und was dies fordert und ausschließt, richtig zu empfinden, namentlich da, wo bereits geformte epische Stoffe in der ganz andern Welt des Dramas zu neuem Leben erstehen sollen. Wie kläglich ist selbst ein Hauptmann mit der „Griselda" hervorgetreten und nicht besser Ernst Hardt mit „Tantris" — und „Gudrun" — Barbarei! — Man vergesse bei allen folgenden Ausführungen nie die Grundtatsache, sonst muß man sich nicht nur vor einer hundertfünfzigjährigen Weisheit schämen, sondern vor einer mehr als 2300 Jahre alten, denn schon Aristoteles, der ewig bewunderungswürdig klar Tatsachen gesehen hat, zeigt an einem ganz besonders feinen Beispiel die verschiedenen Möglichkeiten:

„Wiewohl man ferner auch in den Tragödien das Wunderbare (Auffallende) anbringen muß, so läßt doch das Epos eher das Vernunftwidrige zu, aus welchem sich zumeist das Wunderbare ergibt. Denn im Epos sieht man den Handelnden nicht vor sich. So würde die Episode von der Verfolgung Hektors auf der Bühne sich komisch machen, wie Griechen stille stehen und nicht verfolgen und Achilles abwinkt; im Epos aber bleibt es unbemerkt." (Poetik, 24. Kapitel.) Die Stelle findet sich Ilias 22, 205 ff.

„Aber Achilles wehrte mit winkendem Haupte dem Volke,
bittere Todesgeschosse nach Priamos' Sohne zu senden,
daß kein anderer treffe vor ihm und gewinne den Siegsruhm."

Jetzt zu den eigentlichen Ausführungen.

Die Zeit.

Das Allgeschehen! Da ist es: Natur- und Menschenwelt, wie wir denken müssen, ein ungeheures Netz von Kausalitäten. Es zeigt an Rhythmen des menschlichen Lebens, in Nuancen, so zahlreich wie die Individuen, unter andern eine Hauptform: Menschen treten einander gegenüber in Rede und Handlung, jedes Wort der einen Seite heischt und weckt eine Antwort und gewollt oder ungewollt eine neue Herausforderung der andern Seite: Provokation, Kampf des Menschen mit dem Menschen. Es ist die besondere Art des dramatischen Dichters, diese Form des Lebens, den Kampf, zu sehen, mitzuerleben, wir müssen genau sagen: die Dialektik der Kämpfenden in sich zu tragen und dazu Zwang und Kunstvermögen, das in einer erdichteten Handlung zu gestalten. Er selbst erlebt im Rhythmus des Kampfes, und daher erträgt seine Gestaltung nicht ruhige

Digitized by Google

Vermittlung, die Erzählung, die epische Betrachtung vom Gegenüber aus, sondern er ist der Kämpfende, er spricht aus jedem Streiter seiner dramatischen Handlung; daher direkte Darstellung, Dialog. Den Dramatiker macht „das intensive Erschauen handelnd bewegter Menschen" (K. V. S. 46). Dem Dramatiker zeigt seine Vision einen Knäuel kämpfender Menschen. In der Einleitung wurde die Situation so gezeichnet: im Strom des Allgeschehens drin, aber an einer Quelle bewußt in die Gegenwart emporgestiegen und jetzt ihre Fortbewegung im Strom, am Spiel einiger bestimmter Wellen widereinander erfaßt, das symbolische Abbild des großen Stromes. Es ist scharf abgegrenzt gegen das Ganze, lebt im eigenen Kreis und stellt sich selber dar; für den Dichter heißt das: Selbstdarstellung durch die Personen des Dramas in Dialog und Gebärde, für die Handlung: Selbstdarstellung durch Menschen und Bühne — also durchgängig Darstellung. Die Zeit ist Gegenwart, der Raum hier, die Sprache direkte Rede. Die dramatische Handlung erfaßt aus dem Allgeschehen nur das, was sie durch widereinander redende Menschen, deren Gebärden und Taten, wie sie die jeweilige Konvention auf der Bühne erlaubt, darstellen kann, und begnügt sich für die körperhafte Umgebung ihres Menschen mit einem Bühnenbild, das, ebenfalls vom Wechsel der Konvention bestimmt, mehr oder weniger Wirklichkeit vortäuschen will, immer aber Schein bleibt und daher soll bleiben wollen. Das Drama erfaßt die Beziehungen ineinander kämpfender Menschen. Das ist seine Einseitigkeit. Die Grenzprobleme machen sie in jeder Klassik der Dichterfülle schmerzlich bewußt, während jeder Sturm und Drang, jede Romantik kühn das Allgeschehen hineinpressen will und damit notwendigerweise im Papier des Buchdramas strandet. Diese Einseitigkeit ist aber zugleich seine Stärke, seine Berechtigung, sein Sieg. „Handeln ist die Seele der Welt!" ruft Lenz, gedankenwuchtig formuliert es Hebbel: „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar."

In eine Formel gebracht: vorwärtsdrängendes Zusammenhandeln in Selbstdarstellung, das ist die dramatische Handlung in ihrer äußern Form. Vor allem kräftig muß erfaßt werden: sie ist gegenwärtiges, mit der Gegenwart fortrollendes Handeln.

Es ist nun einzusehen, wie die reale Aufführungszeit, diese Spanne Wirklichkeit von zwei, drei Stunden die innere und äußere Form des Dramas durch und durch konstituiert. Hier fassen wir das Drama gegenüber dem Epos.

Für den Gang der folgenden Darlegungen noch die Bemerkung: die Tatsache, daß innere und äußere Form am Objekt in organischer Wechselwirkung sind, fordert hier eben im Interesse klarer Erkenntnis der äußern Form zuerst einen Blick auf die innere.

Die Entstehung der griechischen Tragödie ist bekannt. Es war der Mythos da, der Stoff. Heißeres Erleben und aus ihm gezeugter Drang zu intensiver Darstellung weckte den Trieb zu dramati-

Digitized by Google

scher Vorführung. Zwar drang die Dramatik anfangs nur an wenigen Gesprächen über die epischen Erzählungen und lyrischen Chorlieder zu dramatischem Dialog vor — nicht anders zu erwarten, wo der Dithyrambus Muttergrund ist — und statt Handlung war wenig mehr als Situation. Jedoch, mit dem Reifen dramatischen Erlebens wechselwirkend der Zauber der sichtbar gewordenen neuen Form, das gab Lust und Können zu dramatischer Kampfrede und damit den Begriff, welche Länge, Weite an Handlung in dieser Form zusammengedichtet und dadurch zu intensiver Wirkung gebracht werden könne. Und so kam naturgemäß einmal der Umschlag, wo nicht mehr der Stoff das Erste war, sondern wo die Form an die Masse herantrat und auf deren Struktur einzuwirken begann. Die Aufführungen mußten zeitlich begrenzt sein. Alle späterhin zu dramatisierenden Stoffe mußten ihr Gewebe so ändern, mußten so gedichtet werden, daß ihre Handlung, deren Motivenreihe, Spannung und Lösung der Kausalkette, kurz der Ablauf der Handlung in der realen Aufführungszeit möglich war. Möglich war! Hier ist die innere Form, ist Geschichte, Stil der Zeiten und einzelnen Dichter. Je mehr der Mensch es erlebte und vermochte, intensiv dramatisch sich zu äußern, desto mehr Stoff drängte er in die bestimmte zeitliche Dauer, desto mehr drückte diese als Rahmen auf den Stoff, ihn dichtend in die dramatische Form, die Schlag auf Schlag spannende, lösende Kampfhandlung ist. Wie gesagt, jede Zeit stellt ihr Muster auf, was sie an dramatischer Dichte, an Spannung zwischen Fülle des Stoffes und Enge des Rahmens erlebt, will. Die Griechen wenig mehr als Situation, ein Handlungsminimum, Shakespeare, einzelne Naturalisten ein Handlungsmaximum. Es ist so: die reale Aufführungszeit konstituiert die dramatische Form. Dieser Druck des zeitlichen Rahmens erzeugt jene Übertreibung, jene Unwahrheit der dramatischen Form, von der Lessing und Hebbel sprechen. Auch Goethe darf hier genannt werden, obwohl er an der bekannten Stelle von der Unwahrheit der dichterischen Formen überhaupt spricht. Das Drama eine Spannung zwischen der realen Aufführungszeit und dem Kausalitätsnetz der Handlung! Man spürt die Wirkung metaphysischer Tatsachen. Es muß im Metaphysischen ein ungeheurer Gewaltakt sein: dies Zusammenrollen einer Handlung in solch engen Rahmen, solch Zusammenpressen, alle Spannungen folglich derart straff, ihre Entladungen einander so rasch folgend, daß sie in wenigen Stunden z. B. in der Tragödie vom Leben zum Tod führen. — In der Welt sind, so müssen wir denkend schauen, alle Kräfte, trotz ihrem Gegeneinanderwirken, das die Bewegung des Lebens erzeugt, im Gleichgewicht. Jede Kraft findet ihre Gegenkraft, die Welt stürzt nicht einem Kataraкt zu in einseitigem Zuge einer Übermacht, sondern die Welt schwebt, in ihr schweben die um sich selbst bewegten Atome, Monaden; ein Mückenschwarm schwebt als Ganzes ruhend in der Lichtsäule, die einzelne

Digitized by Google

Mücke aber tanzt rasend auf und ab. Und so muß auch im Drama, weil es selbständiges Leben, ein Organismus ist, Gleichgewicht der Kräfte sein, es darf nicht mit einem Schrei endigen. So will im tiefsten die dramatische Gerechtigkeit verstanden sein, das Gleichgewicht von Schuld und Strafe. Wohl stürzt das Drama einem Falle zu, aber das Gleichgewicht der Welt spiegelt sich in der Tatsache, daß die zwei Gegner gleich schwer waren: der eine ist, was er ist, nur durch den andern; eben die Katastrophe stellt das Sein, das Gleichgewicht, die Reziprozität wieder her. Hier spricht Hebbel großartig in seinem „Mein Wort über das Drama".

„Aber der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluß, der Faden, an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich ins Unendliche hin, die Kunst dagegen muß abschließen, sie muß den Faden, so gut es geht, zum Kreis zusammenknüpfen, und dies ist der Punkt, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er aussprach, daß alle ihre Formen etwas Unwahres mit sich führten. Dies Unwahre läßt sich freilich schon im Leben selbst aufzeigen, denn auch dieses bietet keine einzige Form dar, worin alle seine Elemente gleichmäßig aufgehen; es kann den vollkommensten Mann z. B. nicht bilden, ohne ihm die Vorzüge vorzuenthalten, die das vollkommenste Weib ausmachen, und die beiden Eimer im Brunnen, wovon immer nur einer voll sein kann, sind das bezeichnendste Symbol aller Schöpfung. Viel schlimmer und bedenklicher jedoch, als im Leben, wo das Ganze stets für das Einzelne eintritt und entschädigt, stellt sich dieser Grundmangel in der Kunst heraus, und zwar deshalb, weil hier der Bruch auf der einen Seite durchaus durch einen Überschuß auf der andern Seite gedeckt werden muß.

Ich will den Gedanken erläutern, indem ich die Anwendung aufs Drama mache. Die vorzüglichsten Dramen aller Literaturen zeigen uns, daß der Dichter den unsichtbaren Ring, innerhalb dessen das von ihm aufgestellte Lebensbild sich bewegt, oft nur dadurch zusammenfügen konnte, daß er einem oder einigen der Hauptcharaktere ein das Maß des Wirklichen bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewußtsein verlieh. Ich will die Alten unangeführt lassen, denn ihre Behandlung der Charaktere war eine andere, ich will nur an Shakespeare, und mit Übergehung des vielleicht zu schlagenden ‚Hamlet', an die Monologe im ‚Macbeth' und im ‚Richard', sowie an den Bastard im ‚König Johann' erinnern. Man hat, nebenbei sei es bemerkt, bei Shakespeare in diesem offenbaren Gebrechen schon eine Tugend, einen besondern Vorzug erblicken wollen (sogar Hegel in seiner ‚Ästhetik'), statt sich an dem Nachweis zu begnügen, daß dasselbe nicht im Dichter, sondern in der Kunst selbst seinen Grund habe. Was sich aber solchemnach bei den größten Dramatikern als durchgehender Zug in ganzen Charakteren findet, das wird auch oft im einzelnen, in den kulminierenden Momenten, angetroffen, indem das Wort neben der Tat einhergeht, oder ihr wohl gar voraneilt, und dies ist es, um ein höchst wichtiges Resultat zu ziehen, was die bewußte Darstellung in der Kunst von der unbewußten im Leben unterscheidet, daß jene, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will, scharfe und ganze Umrisse bringen muß, während diese, die ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen braucht, und der es am Ende gleichgültig sein darf, ob und wie sie verstanden wird, sich an halben, am Ach und O, an einer Miene, einer Bewegung, genügen lassen mag. Goethes Ausspruch, der an das gefährlichste Geheimnis der Kunst zu ticken wagte, ist oft nachgesprochen, aber meistens nur auf das, was man äußerlich Form nennt, bezogen worden." (W. XI. 6—8.)

Digitized by Google

Lessings ähnlicher Ausspruch in der „Hamburgischen Dramaturgie", 79. Stück, anläßlich des Weißeschen „Richard", finde seinen geziemenden Platz, wo der organische Zusammenhang der äußern dramatischen Form mit der Tragödie gezeigt wird. Im Vorbeigehen noch eine letzte Vertiefung, in Worte gefaßt von Lessing und Emerson. Sie soll zeigen, welcherweise dies Streben nach Konzentration, wie es sich vornehmlich in der Kunst äußert, in die allgemeinen Lebenserscheinungen und dann insbesondere in das Thema: Überwindung des Materialen durch den Geist, einzuordnen ist. Lessing, „Hamburgische Dramaturgie", 70. Stück.

„In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindrucks sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande, oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern, oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab, und gewährt uns diesen Gegenstand, oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände, so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet."

Emerson in seinem „Essay über Kunst":

„Weil der Geist sich fortschreitend entwickelt, wiederholt er sich nie ganz, sondern versucht bei jedem Tätigwerden die Herstellung eines neuen und schöneren Ganzen. — — So ist bei unsern schönen Künsten nicht Nachahmung, sondern Neuschaffung der Endzweck. Bei Landschaften sollte der Maler die Vorstellung von einer Schöpfung geben, die schöner ist als alle von uns gekannten. — — Er wird die Düsternis der Düsternis und den Sonnenschein des Sonnenscheins auf die Leinwand bringen. — — Was ist ein derartiges Extrahieren und Auswählen, wie wir es bei jeder geistigen Tätigkeit wahrnehmen, anders als der schaffende Impuls selbst? Denn es bildet den Übergang zu jener höhern Erleuchtung, welche uns lehrt, einen tiefern Sinn durch einfache Symbole wiederzugeben. Was ist der Mensch anderes als ein feinerer Erfolg der Natur in ihrer Selbsterklärung? Was ist der Mensch anderes als eine Landschaft, nur feiner und zusammengesetzter als die Figuren des Gesichtskreises — ein Meisterstück der Natur? Und was ist seine Rede, seine Liebe zur Malerei und Natur anders als ein noch feinerer Erfolg? Als eine Übergehung all der lästigen Meilen und Unmassen an Raum und Stoff und eine Zusammendrängung des darin liegenden Geistes und Sinnes in ein musikalisches Wort oder in den gewandtesten Federzug?" (Essays, Reclam 123/4.)

Jetzt zurück. Das gewaltsam aus dem Allgeschehen herausgeris-

Digitized by Google

jene Stück Leben, das sich anmaßt, die unendlichen Zeiten und Räume, die Weiten der Kausalität in seinen kleinen Kreis zu bannen: diese Spannung, Übertreibung, diese Unwahrheit, sie erzeugen die der dramatischen Handlung vornehmlich eigene Idealität von Raum, Zeit, Kausalität. Das alltägliche Geschehen hat für seine Bewegung Unendlichkeit zur Verfügung und ist in seinen Entscheidungen überwiegend Kompromiß. An seiner langsam wirkenden und nur halb sprechenden Psychologie messen wir die strenge und rasche, die absolut dekretierende Kausalität, ihre Notwendigkeit im Drama und finden sie eisern konsequent, überwirklich, wir nennen sie ideal. Ebenso drängt die Konzentration des Dramas die verschiedenen Ereignisse eines Geschehens zusammen, so daß sie an wenigen oder gar nur an einem Ort stattfinden, dessen Möglichkeit, Wahrheit, an der Realität gemessen, wieder überwirklich ist, ideal. Und dasselbe ist der Fall mit der zeitlichen Dauer. Noch einmal: die zentrale Frage des Dramas heißt: wie schaffe ich rasch Notwendigkeit?

Wir haben daher immer drei Momente zu beachten, die Gestaltung ihrer Verhältnisse zueinander als einen Stilfaktor zu bemerken. Für die Zeit: die reale Aufführungszeit, die ideale Handlungslungszeit und zwischen ihnen, geschickt, den Grad der Verdichtung, Idealisierung zu erweisen, die von uns, vom Standpunkt der Wirklichkeit aus in die Handlung hineinmessende wahre, sagen wir bürgerliche Zeit der Handlung. Ebenso für den Raum: die reale Bühne, der ideale Ort als einige oder nur ein Szenenbild, und drittens wieder die von einer realen Psychologie geforderte Mehrzahl der Schauplätze, sagen wir, den bürgerlichen Raum der Handlung.

Ich suche nun zunächst jene Gesetze der äußern Form zu gewinnen, die sich aus dem zeitlichen Charakter des Dramas ergeben.

Wir haben also als Zeitstufe: Gegenwart, als Dauer: Aufführungszeit, ideale Handlungszeit, bürgerliche Zeit in der Handlung.

An die bisherigen Ausführungen über den Druck der realen Aufführungszeit wird wieder anzuknüpfen sein, wenn die innere Form im besonderen beschrieben wird.

Jetzt sei zunächst die Tatsache der fortrollenden Gegenwart in ihrer Wirkung gesehen.

Gegenwart! Im wirklichen Geschehen herrscht nach dem Gesetz der Kausalität, wie wir es im Denken aller Bewegung messend unterbreiten, eine ununterbrochene Kette von Ursache und Wirkung, neuer Wirkung, in einer absoluten zeitlichen Dichte, Sekunde an Sekunde. Ununterbrochenes Fließen und immer gleiche Dichte charakterisieren diese Zeit; eine erhabene Stetigkeit. Aus unendlicher Vergangenheit durch die Gegenwart in eine unendliche Zukunft ein Strömen, unaufhaltsam, unerschütterlich. Das ist das wahrhaft Unmenschliche an ihr. Wir Menschen brauchen Atempausen, Sonntage, Schlaf, wir wollen ruhen, träumen, vergessen, betrachten — die

Digitized by Google

Zeit fährt weiter, und es ist schon wieder viel geschehen, während wir verweilten. — Die gleiche Dichte! Nirgends eine Lücke, nirgends weder Dünne noch Häufung, Wulst; dem wirklichen Geschehen ist jede Sekunde gleich gewichtig, denn jede ist ein notwendiges Glied der Kette; die Sekunde des verheerenden Blitzes ist ihr nicht mehr als die Tage und Stunden des voraufgehenden dumpfen Brütens der Atmosphäre. Eben diese Eigenschaften übernimmt auch die Zeit, die fortrollende Gegenwart auf der Bühne. Mit Notwendigkeit verlangen wir von ihr die ununterbrochene Stetigkeit im Fließen, Sekunde an Sekunde — wir können nicht anders, da ist Wirklichkeit, und in ihr spüren wir immer den Schritt — und jede Sekunde gleich gewichtig, gleiche Dichte. Daher eben vermag die Aufführungszeit als Rahmen auf die gesamte Konstitution des Dramas zu drücken. Ist mit dem ersten Wort der dramatischen Handlung die Gegenwart eröffnet, so rollt von da ab die Zeit eigenmächtig weiter. Es muß immer etwas geschehen, gehandelt werden, und zwar entscheidend, denn in kurzen flüchtigen Stunden muß die Katastrophe da sein; sie saugt, wie ein Katarakt den Fluß, die Zeit an; diese schießt immer rascher auf den Schluß zu.

Daraus ergibt sich die Struktur der dramatischen Handlung als ein „Schlag auf Schlag", Spannung, Lösung, neue Spannung. Es muß immer gehandelt werden. Otto Ludwig bestimmt genau: „Alles, was geschieht oder Einfluß hat auf das Geschehende, muß aus einer Absicht hervorgehen. Alles Begebenheitliche im Stoff muß in Handlung aufgelöst werden, deren Gründe wir erfahren. Die Absicht macht die Begebenheit zur Handlung." (E IV 286.)

Absicht: sie regiert wie das Drama als Ganzes so die einzelne Szene. Der Dichter wirft den Personen eine Aufgabe in den Weg; mit absichtsvollem, zielbewußtem Handeln müssen sie sich um sie mühen. Oft spricht er gleich anfangs klar von ihr: des Euripides Expositionstechnik ist bekannt, ebenso die Wette des Mephistopheles mit Gott um Faust, und gleich großartig, von der äußern wie der innern Form betrachtet, ist der Eingangsmonolog in „Richard III."

„Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden
Und Feind den eitlen Freuden dieser Tage.
Anschläge macht' ich, schlimme Einleitungen,
Durch trunkne Weissagungen, Schriften, Träume,
Um meinen Bruder Clarence und den König
In Todfeindschaft einander zu verhetzen.
Und ist nur König Eduard treu und echt,
Wie ich verschmitzt, falsch und verräterisch,
Kommt Clarence heut in peinlichen Verhaft,
Für eine Weissagung, die sagt, daß G
Den Erben Eduards nach dem Leben steh!
Taucht unter, ihr Gedanken! Clarence kommt.

Jede einzelne Szene im echten Drama: jede hat eine klare Auf-

Digitized by Google

gabe, an der sich sofort die Dialektik der Personen entzündet, hat ein Ziel, nach dem sie strebt. Wo der eigentlich dramatische Instinkt, das dramatische Temperament fehlt, wo wir dialogisierte Epik haben, da ist keine Aufgabe, kein Ziel, da weiß niemand, wo es hinaus will. Absicht, Ziel klar hingestellt, damit packt der Dramatiker zugleich die Zuschauer, interessiert sie, macht sie zu Mitkämpfenden. Dieser Anteil ist es dann, der den Raum des Theaters und seine tausend störenden Wirklichkeiten überwindet und Bühne und Zuschauerraum im einen Pulsschlag leben macht. Wie bezeichnend sind die Anfänge der bekannten großen Dramen!

„König Ödipus":

Ihr Kinder, junger Sproß vom alten Stamme
des Kadmos, saget an, was sitzt ihr hier,
des Ölzweigs hilfeheischend Zeichen haltend?
(Wilamowitz.)

Aufgabe und Ziel, die Rettung der Stadt, wird sofort hingestellt.

„Antigone":

„Ismene, trautes, schwesterlich verbundnes Haupt,
Ist noch ein Leiden, fortgeerbt von Ödipus,
Das Zeus in unserm Leben nicht erfüllte schon?"
(Thudichum.)

Sie spricht von der Verweigerung des Grabes an Polyneikes, fordert die Schwester zur Hilfe auf.

„Hamlet". Sofort Bewegung: die Wache wird abgelöst, dann die Frage des Horatio: „Nun, ist das Ding heut wiederum erschienen?" Der Geist kommt und damit die Aufgabe für das ganze Drama: diesen Geist beruhigen — denn das fühlen wir schaudernd, wenn Geister umgehen, dann ist „die Welt aus den Fugen".

„König Lear": Sofort die Teilung:

„Derweil enthülln wir den verschwiegnen Vorsatz.
Die Karte dort! — Wißt, daß wir unser Reich" — —

Und am Schluß der Szene die Aufgabe alles folgenden hingeworfen:

Regan: „Solch jähes Auffahren wird uns nun auch bevorstehen wie diese Verbannung Kents."

Gorneril: „— laßt uns zusammenhalten. — Es muß etwas geschehen, und in der Hitze."

„Macbeth":

Erste Hexe: „Sagt, wann ich euch treffen muß,
in Donner, Blitz und Regenguß?"
Dritte Hexe: „Da woll'n wir dem Macbeth nahn."

Schiller und Kleist sind schon in ihren Erstlingen von unfehlbarem Instinkt geleitet:

„Die Räuber":

Franz: „Aber ist Euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blaß."
Moor: „Ganz wohl, mein Sohn, — was hattest du mir zu sagen?"
Franz: „Die Post ist angekommen — ein Brief von unserm Korrespondenten in Leipzig."
Moor (begierig): „Nachrichten von einem Sohne Karl?"

Digitized by Google

Franz: „Hm! Hm! — So ist es. Aber ich fürchte — ich weiß nicht — ob ich — Eurer Gesundheit? — Ist Euch wirklich ganz wohl, mein Vater?“
— — — —

Moor: „Gott! Gott! was werd' ich hören?“

„Die Familie Schroffenstein“:

Chor der Mädchen: Niedersteigen,
Glanzumstrahlet,
Himmelshöhen zur Erd' herab;
Sah ein Frühling
Einen Engel.
Nieder trat ihn ein frecher Fuß.

Chor der Jünglinge: Dessen Thron die weiten Räume decken,
Dessen Reich die Sterne Grenzen stecken,
Dessen Willen wollen wir vollstrecken,
Rache! Rache! Rache! schwören wir.

Rupert: Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie,
dem Haus' Sylvesters, Grafen Schroffenstein.

Es ist kein Zufall, daß so oft eine Frage beginnt.

Stetigkeit im Fließen, Fortrollen, Vorwärts. Einen technischen Griff, sie immer zu erhalten, nennen Ludwigs Shakespearestudien.

„Er legt seinen Stoff so, daß er völlig dramatisch daliegt. Dann teilt er ihn in viele kurze Szenen, wodurch die Bewegung gewinnt.“ (E IV 56.)

Der Psychologie des Zuschauers ist schon das bloße Kommen und Gehen einer Person Handlung, denn es schafft Abschnitte, es gliedert, und nur solches Gliedern macht uns den Fluß der Zeit empfinden. Shakespeare weiß wohl, warum er so gerne Nebenpersonen auf- und abtreten läßt, und von ihm aus begreifen wir auch, weshalb wir in stark stilisierten Stücken, wo sich die Personen lange in gleicher Zahl gegenüberstehen, trotz belebtem Dialog oft das Gefühl haben, es geschehe nichts; lange bleibende Situationen lassen uns den Maßstab für die Bewegung vergessen, damit für die Zeit, und also glauben wir Handlung zu entbehren. Man sehe den ersten Akt der meisten Dramen Shakespeares an. Z. B. „König Lear“. In der ersten Szene sind folgende Bewegungen: 1. Kent, Gloster, Edmund: Gloster stellt seinen Bastard Edmund an Kent vor. 2. Lear, Cornwall, Albanien, Goneril, Regan, Cordelia und Gefolge treten auf, Lear befiehlt Gloster, die Herren von Frankreich und Burgund zu empfangen. 3. Gloster und Edmund ab. 4. Die Frage an die Töchter. 5. Verstoßung Kents. 6. Gloster kommt zurück mit Frankreich und Burgund, Gefolge; Frankreich nimmt Cordelia. 7. Lear, Burgund, Cornwall, Albanien, Gloster und Gefolge ab. Cordelia mit Frankreich nimmt von den Schwestern Abschied. 8. Frankreich und Cordelia ab, die beiden Goneril und Regan: „Es muß etwas geschehn und in der Hitze.“ Soviel Kommen und Gehen, Wechsel in den Komponenten einer Situation allein in der ersten Szene! Jedes Kommen und Gehen einer Person heischt Warten, Stille, und diese

Digitized by Google

Pausen vertiefen den Eindruck des Vergangenen, spannen auf das Neue, sie gliedern den Fluß und lassen ihn dadurch sinnlich erleben.

Unaufhaltsam fließende Gegenwart. Daher die Tendenz des Dramas zu einfacher, gradliniger Führung der Handlung; alle Weiten der Kausalität werden in dies schmale Bett gerissen und verdoppeln die Wucht des Schusses. Es ist die physisch erlebte Spannung im Theater, die so verschieden ist von der dem Roman vornehmlich eigenen Intrigenspannung. In der Epik wird ein Großteil der Spannung durch interessante Verwicklung, durch Verbergen, überraschende Lösung erreicht — im Drama kann, wie z. B. im griechischen, oder wenn wir ein Stück zum zweitenmal hören, der Ausgang genau gewußt werden, das schadet der dramatischen Spannung nichts, läßt im Gegenteil ihre spezifische Art reiner wirken: sie ist reale, physisch bedrückende Mühe: diese Menschen da vorn stürzen unaufhaltsam in den Untergang — Tragödie — oder tanzen von Situation zu Situation, so schnell, daß einem schwindelt vor dem Kaleidoskopartigen des Menschenschicksals — Komödie. Gegenwart ist der unablässig von der Vergangenheit in die Zukunft geschobene, gehetzte, der stürmende Mensch. Es mangelt die Zeit zur Entfaltung einer verzweigten Handlung. Die reichste Tragödie einer Zeitepoche läßt sich in dieser Hinsicht nicht einmal mit einem kleinen Roman vergleichen, geschweige denn „Wallenstein" mit einem „Wilhelm Meister", und er ist doch eine Trilogie, setzt eine Welt in Bewegung. Ludwig konstatiert:

„Immer führt das Studium Shakespeares auf die Hauptregel: a) die Handlung an sich, d. i. der Kausalnexus, so einfach, so schlank als möglich. —" (E IV 97.)

Mit der Forderung an die dramatische Handlung: bewegt, immer im Fluß, und die Bewegung erzeugt mit vielen kleinen Szenen — scheint in Widerspruch zu stehen, was Ludwig ein andermal sieht, nämlich das Zuständliche, Ruhende, das Verweilen.

„Zu bemerken ist, daß Shakespeare selbst die eigentlichen Handlungsszenen mehr wie Zustandsbilder vorträgt; sie gewinnen dadurch eine wohltätige Ruhe in der Bewegung, sie und das Ganze werden in der Wirkung dadurch gemildert, sie werden geschickter, Gehalt in sich aufzunehmen. Charakteristische Gespräche sind ihm die Hauptsache; er meidet alles Lakonische und Tumultarische. Diese Behandlung gibt dem ganzen Vorgange Haltung, dem Forttreibenden der Tathandlungen ein wohltätiges und notwendiges Gegengewicht, ein gewisses Behagen und Heimischwerden selbst im Schrecklichen. Überall ist jede Gelegenheit benutzt, eine Handlungsszene zugleich zum Zustandsbilde zu machen. So im „Othello" die unvergleichlich trauliche Szene, wo Desdemona beim Entkleiden das Lied von der Weide singt, die Szenen Hamlets mit den Schauspielern, mit der Ophelia. Gern macht er auch seine Expositionsszenen zu solchen Zustandsbildern. Die Handlung darin wird häufig mit einem raschen Rucke abgetan. Mehr das, wie seine Personen sich dabei benehmen, als das Abstrakte der Handlung selbst liegt ihm am Herzen." — „Man wird bei sorgfältiger Untersuchung gewiß finden, daß Shakespeares Stücke ihre Mannigfaltigkeit dem Reichtume nicht an eigentlicher

Digitized by Google

Tathandlung, sondern an ergreifenden Zuständen verdanken. Wie die Absicht, so scheint auch das Leiden das Drama von dem begebenheitsreichen und tatenvollen Epos zu unterscheiden. Die Hauptaufgabe der Darstellung ist im Drama das Leiden, das aber den Schein des Handelns tragen muß." (E IV 316/17.)

Das Zusammenbestehen der widersprechenden Tatsachen ermöglicht die Rolle der Zeit in der dramatischen Handlung, ihr bloßes gegenwärtiges Fließen. Und dies Fließen ist es auch, was eine andere Forderung an die dramatische Handlung erhebt und zu erfüllen möglich macht, es kann dies gleich hier mitgesehen werden, die Forderung nach einer steten Dichte des Inhaltlich-Gewichtigen. Das ist ja ein Hauptunterschied zwischen der dramatischen und der epischen Handlung, daß jene keine ungleiche Dichte, neben fließender Handlung keine Zusammenfassung bleibender Momente bringen darf; stete Dichte darstellender Handlung zu fassen, fordert des Dramatikers entscheidende, eigentümliche Kräfte.

Es hilft die Tatsache, daß im gut komponierten Drama das bloße Fließen der Zeit auch als Handlung wirkt. Es ist das so zu sehen.

Wo den Handelnden ein Ziel, eine Aufgabe, ein Knäuel für die Dialektik vorgeworfen ist, da haben wir die höchste Dichte der Handlung, da ist jedes Wort zugleich Tat.

Man vergleiche z. B. die grandiose Stichomythie zwischen Ödipus und Teiresias:

Ödipus: Mißmutig seh' ich dich: weshalb, mein Fürst?
Teiresias: Laß' mich nach Haus, so wirst du dein Geschick
und meines ich am leichtesten ertragen.
Ödipus: Nicht recht noch menschlich wär' es, wolltest du
den Spruch dem Vaterlande vorenthalten.
Teiresias: Ich sehe ja, daß dir dein Wort zum Heile
auch nicht gereicht. Daß mir das nicht begegne —
Ödipus: Beim Himmel, nein, verhehl' es, wenn du's weißt,
uns nicht. Ganz Theben liegt zu deinen Füßen.
Teiresias: Ganz Theben weiß es ja auch nicht. Ich sage
nichts weiter, dir dein Unheil zu ersparen.
Ödipus: Wie? Wie, du weißt es, und du willst nicht reden,
willst mich verraten und die Stadt verderben?
Teiresias: Ich tue weder dir noch mir zu nah.
Was fragst du noch; von mir erfährst du's nicht.
Ödipus: Nichtswürdigster — denn eines Felsens Ruhe
kannst du empören — nein? du sagst es nicht?
du bleibst so kalt und starr und unzugänglich?
Teiresias: Mein trotzig Weigern schiltst du; daß du selber
nicht minder trotzig forderst, merkst du nicht.
Ödipus: Wer kann bei solchen Worten ruhig bleiben,
wenn er dich so dein Land verachten sieht?
Teiresias: Es kommt von selbst, auch wenn ich's schweigend berge.
Ödipus: Wenn es doch kommt, so darfst du es auch sagen.
Teiresias: Ich schweige: du magst meinethalben wüten,
so toll, wie deiner Leidenschaft beliebt.
Ödipus: Nun wohl, so spreche meine Wut denn aus,
was ich durchschaue. Merke dir, ich glaube,
du hast die Tat geplant und auch getan,

Digitized by Google

nur nicht den Streich geführt, und wärst du sehend,
so würd' ich dich allein des Mordes zeihen.
Teiresias: Wahrhaftig? Die Befolgung des Befehles,
den du erlassen hast, heisch' ich von dir.
Verwehrt ist dir von Stund' an, mich und diese
Thebaner anzureden: der Verfemte,
des Blutschuld auf dem Lande liegt, bist du.
Ödipus: Damit willst du mir kommen? schämst dich nicht
einmal? als ob du das mir bieten dürftest.
Teiresias: Ich darf's; der Wahrheit Macht ist stark in mir.
Ödipus: Wo weißt du's her? doch nicht von deiner Kunst?
Teiresias: Von dir; du hast zum Reden mich gezwungen.
Ödipus (höhnisch): Wie war es? sprich noch einmal, deutlicher.
Teiresias: Hast du mich eben nicht genug verstanden?
Zum Reden soll ich mich verleiten lassen.
Ödipus: Ich bin mir noch nicht klar. Sprich noch einmal.
Teiresias: Ich sage, du hast Laios erschlagen. (Wilamowitz.)

Solch erregte, dichteste Szenen sind nur von Abschnitt zu Abschnitt möglich, es muß der Krisis Ausklingen oder neue Vorbereitung, Spannung folgen. Und doch erreicht das Drama, das gut gebaute, gemäß seinem immanenten Zwang zur Konzentration, die Annäherung an die absolute Dichte des natürlichen Geschehens auch in den vorbereitenden und abklingenden Szenen, in den scheinbaren Pausen der Handlung, und zwar vermittels der Zeit. Hier zeigt sich besonders deutlich, was rein die Tatsache: fortrollende Gegenwart, Fließen, für die dramatische Handlung bedeutet: sie wird selbst Handlung. Großartig weiß das Schiller zu nützen, z. B. in „Wallensteins Tod", Schlußakt. Eigentlich schon vom IV. Akt ab.

Buttler: „Er ist herein. Ihn führte sein Verhängnis.
Der Rechen ist gefallen hinter ihm, —" IV. 1.

und nachdem die Nachricht vom siegreichen Nahen der Schweden Buttlers Entschluß weckt:

„Und ist der Lebende nicht zu bewahren,
So ist — der Tote uns gewiß." IV. 6.

Das scharfe Hin und Her Buttler-Gordon in IV. 6 und IV. 8 läßt uns höchst eindringlich den reißenden Schuß der Geschehnisse auf die Katastrophe zu erleben, ebenso dann die gleich bewegt blitzenden Szenen V. 1, Buttler mit Geraldin:

„Kein Aufschub ist zu wagen, —"

und V. 2 mit Deveroux und Macdonald; immer Hieb und Parade, schließlich Deveroux:

„Komm, Macdonald! Er soll als Feldherr enden
Und ehrlich fallen von Soldatenhänden."

Von hier ab ist es tatsächlich so, daß wir während des gegenwärtigen Bühnengeschehens nicht bloß die Spannung haben: bald wird er getötet — sondern daß wir, eben von den Buttlerszenen her, die mit ihrer knappen Dialektik wie harte Uhrenschläge uns das rasche

Digitized by Google

unaufhaltsame Fließen der Zeit eingeprägt haben, während der folgenden breiten ruhigen Szenen auch die fließende Zeit empfinden als eine Handlung hinter dem Vordergrundgeschehen, die unerbittlich das Schreckliche schafft, bringt, die plötzlich aus den hintern Gemächern, den langen dunklen Gängen ans Licht, mitten in diesen Saal springen wird; und sie wird sich als die eigentliche, die entscheidende, als die Tathandlung erweisen. Just diese Handlung hinter den Kulissen gibt die erschütternde Resonanz zu den elegischen Gesprächen Wallensteins V 3ff. Zuerst mit der Gräfin:

„Kein Sternbild ist zu sehn! Der matte Schein dort,
Der einzelne, ist aus der Kassiopeia,
Und dahin steht der Jupiter — doch jetzt
Deckt ihn die Schwärze des Gewitterhimmels!"

Immer schärfer, physischer spüren wir den Fluß; wir sind entsetzt, wie die Zeit strömt und das Verhängnis bringt. Dies im Gegensatz spüren zu müssen hinter solch langen, ruhigen, ahnungslosen und doch ahnungsvollen Reden:

„Dergleichen Stimmen gibt's — es ist kein Zweifel
Doch Warnungsstimmen möcht' ich sie nicht nennen,
Die nur das Unvermeidliche verkünden.
Wie sich der Sonne Scheinbild in dem Dunstkreis
Malt, eh' sie kömmt, so schreiten auch den großen
Geschicken ihre Geister schon voran,
Und in dem Heute wandelt schon das Morgen." V. 3.

Und dann — wir Wissende sagen: trotz den Träumen der Gräfin, trotz dem reißenden Fluß der Zeit hinter seinem Rücken, spricht Wallenstein ruhig weiter, mit Gordon, mit Seni. Z. B.

„So bist du schon im Hafen, alter Mann?
Ich nicht. —
Wer möchte
Mein Leben mir nach Menschenweise deuten?
Zwar jetzo schein' ich tief herabgestürzt;
Doch werd' ich wieder steigen, hohe Flut
Wird bald auf diese Ebbe schwellend folgen." — V. 4.

Und auch am letzten Wort ergreift nicht bloß die tragische Ironie, sondern der Gegensatz: die rasende Eile der Geschehnisse, jetzt müssen sie ja vorstürmen! und das Wort:

„Ich denke einen langen Schlaf zu tun, —"

Dann stürzen sie vor, die Tathandlungen, genau in dem elementaren Tempo, das, von den Buttlerszenen eingeleitet, während der langen Ruhe auf der Bühne, im Schuß auf die Katastrophe zu, hinter der Bühne sich zur Fallgeschwindigkeit zu beschleunigt hat: Buttler von Illos Mord her, Gordons letzter Widerstand, aber „Wie kostbar die Minuten sind", die Mörder sind da: Macdonald, Deveroux und Hellebardierer, Mord des Kammerdieners, die Ermordung, die

Digitized by Google

Stille, dann Gräfin Terzky mit einem Licht, Gordon, atemlos, meldet den Irrtum, Buttlers: „Er kommt zu spät", dann Seni, Bürgermeister, Page, Kammerfrau, Bediente rennen schreckensvoll über die Szene, Fackeln, Kammerfrau: „Hilf'! Hilf der Herzogin!" Herbeirennen, Davonstürmen mit Rufen des Entsetzens, Octavio kommt, dann Stille, während der Tote im roten Teppich vorübergetragen wird, Octavios Streit mit Buttler, Tod der Gräfin, der Kurier: „Dem Fürsten Piccolomini!"

Es ist klar: je mehr und je ruhiger — man hat ja Zeit! — erzählt wird von Wallensteins Jugend, je plumper und länger Illo und Terzky sich Zeit nehmen für ihr Prahlen, je breiter sich die Szenen um Thekla entfalten, Wallenstein ruhig, groß und doch im Herzen bewegt in der Entkleidungsszene dasteht, desto mehr arbeitet die fortrollende Gegenwart rein als Zeit hinter der Vordergrundshandlung, ist sie selbst Handlung. Und es ist hier wieder einzuschärfen, im Gegensatz zum Epos, diese Zeit ist Wirklichkeit! Dort steht Wallenstein, dort, hinter ihm lauert's, arbeitet's, schreitet es heran, „jede Minute kostbar". Es ist alles wirklich, unser Herzschlag zählt unter physischen Schmerzen den Schuß der Zeit. Das ist eine dem Drama eigentümliche Wirkung, sie ist brutal, dem Epos auf seinem geistigen Schauplatz unerreichbar. Es ist gerade einer der glücklichsten, wichtigsten und oft angewandten technischen Griffe der großen Dramatiker: Szenen rascher Dialektik abrollen zu lassen, die das Schießen der Zeit intensiv erleben machen, und dann ihr Tempo gleichsam hinter die Bühne zu leiten, dort als reines Strömen wie eine Handlung wirken zu heißen und auf diesem Hintergrund vorn auf der Bühne eine breite Zustandshandlung aufzubauen, die die Situation recht eigentlich ausschöpft, den Gehalt bietet, die Dichtung schenkt, zu der dem Leben mit seinem unaufhörlichen Fluß der Tathandlungen die Muße und Besinnung fehlt. Der Anfänger und der Dilettant bringen immer nur heftige Vordergrundshandlung, rastlos Tat auf Tat, und erkennen nicht, warum sie keinen Eindruck erzielen, sie wissen noch nicht um das Geheimnis, welches die ruhige Szene doch dramatisch bewegt und dicht macht: die Zeithandlung hinter den Kulissen.

Auch ein Sophokles hat schon um diese Macht der gegenwärtigen Zeit im Drama gewußt. Achtet man genauer auf den Stand der Handlung, wo er den Chor singen läßt, also unserer Dramatik entsprechend die Zustandshandlung bringt, die Poesie der Situation ausschöpft, so wird gesehen, daß dann hinter dem Chor in der Königsburg der Fluß der Zeit als Handlung wirkt, und zwar durchaus nicht rein stofflich, d. h. durch eine angesagte Intrige, ein Nachsehen, Erfragen usw. So mußte der Athener, der seinen Mythus kannte, wohl vor allem erschüttert werden durch jene Chöre im „König Ödipus", gesungen nach des Unglücklichen Erkenntnis. Auch da ist eine bewegteste, wahrhaft atemraubende Dialektik, Wort auf

Digitized by Google

Wort gleich Tat auf Tat vorausgegangen — Ödipus und der Hirte, der ihn einst gerettet — um den Schuß auf die Katastrophe hin erleben zu lassen.

Ödipus: Welches?
Hirt: Daß es die Eltern morden würde.
Ödipus: Wie konntest du's dem Mann da überlassen?
Hirt: Aus Mitleid, Herr. Ich dachte ja, er würde
es in der Fremde, wo er her war, führen.
Nun hat er es zum ärgsten Leid gerettet.
Denn bist du der, als den er dich bezeichnet,
dann, glaub' mir, bist du auch — ein Mann des Unglücks.
Ödipus: Weh, weh, genug. Weh, jetzt wird alles klar.
Das Sonnenlicht schau ich zum letzten Mal.
Ich kenne mich: verfemt vor der Geburt,
im Leben ein Blutschänder, Vatermörder.
(Er stürzt in das Haus; die andern seitlich ab.)
Chor: Gleich dem Nichts
acht' ich der sterblichen Menschen Geschlechter.
Wem, wem ward
mehr vom Glück als des Wahnes Rausch
und vom Wahn die Ernüchterung?
Steht vor Augen mir, Ödipus,
dein Verhängnis, ja deins, so scheint mir
nichts mehr glücklich was sterblich ist. (Wilamowitz.)

Der griechische Chor wird einseitig beurteilt, wenn man ihn nur als Lyrik faßt, es muß die ganze Situation überblickt werden, und dann zeigt es sich, daß der Chor auf der Bühne und die Zeithandlung im Königsschloß zusammen eben doch dramatische Form sind. Schon hier ist ein Blick zu tun möglich in die Art, wie der Dramatiker Lyrik ins Dramatische umbiegt. Und ebenso darf man nicht die großen erzählenden Partien oder königlich langen Reden bei Sophokles einfach undramatisch, episch schelten. Überall sorgt er dafür, daß durch Fließen der Zeit hinter dem Redner, Erzähler Handlung da ist. Das ist ihm sogar am Eingang des „Königs Ödipus" gelungen. Das Volk der Thebaner kommt als Zug der Bittenden, der König tritt aus dem Palast, er fragt:

„Was treibt euch zu dem Bittgang? Fürchtet ihr
Zukünft'ges, oder schreckt euch Gegenwärt'ges?
Was es auch sei, ihr könnt euch meines Beistands
getrösten; ganz gefühllos müßt' ich sein,
wenn dieses Schauspiel mich nicht rühren wollte."
(Wilamowitz.)

Man bemerkt: das Herauskommen der Bürger, das Heraustreten, Vortreten des Königs, Hergetrieben, Flehen, Jammern, Hilfreichsein — alles Bewegung, die durch die Begründung, die Not der Stadt, sofort so verstärkt, gespannt wird, daß ihr drangvolles Fließen spürbar wird, deutlicher, je länger, reicher die Bitte des Priesters sich entfaltet, von des Ödipus früherer Befreiungstat erzählt. Oder man empfinde, wie die Zeit rein als fließende Handlung hinter der langen Erzählung des Ödipus von seinem früheren Leben ist.

Digitized by Google

Der Diener, der einst den Knaben Ödipus ausgesetzt hat, soll geholt werden, und dann beginnt der König vor dem Volk und seinem Weib Jokaste zu berichten. Hier ist ein erkennender Blick möglich in das Problem, Epik in Dramatik umzubiegen.

Schon das bloße Fließen der gegenwärtigen Zeit im Drama ist Handlung — Diese Handlung, möchte ich sagen, ist es, die eigentlich Gerstenbergs „Ugolino" als Drama möglich macht. Alles, was da gesprochen und getan wird innerhalb der starren Situation: gefangen im Turm, das ist nur Vordergrundshandlung, Ausschöpfen der Stimmung, hiergegen die schreitende Handlung ist die Zeit. Jede Minute bringt den Tod näher, sie verschärft den Hunger, immer heftiger muß der Mensch gegen diesen immer deutlicher vortretenden Gegner, den eigentlichen Gegenspieler in diesem Drama, ankämpfen, um ihn zuletzt in erhabener Tragik zu überwinden.

Aber nicht nur hinter einzelnen Szenen strömt die Zeit als eigene Handlung, deutlich gemacht durch besondere Komposition, es ist zu sagen, daß hinter einem ganzen Drama dies Fließen der Zeit spürbar ist und überall das unerbittliche Vorwärts und die stete Dichte der Handlung schafft. Abgesehen vom griechischen Drama, wo der bekannte Mythos, auch wenn die euripideische Vorausfage der Ereignisse fehlte, sofort durch die Gewißheit des Ausgangs, die feste Zielsetzung, den Fluß der Zeit vom ersten Wort ab in Bewegung setzte, gleichsam ansog, auch in unserer Dramatik wirkt das Bewußtsein: ich höre eine Tragödie, oder gar die Kenntnis des Stückes in gleicher Weise. Diese zwei, drei wirklichen Stunden der Aufführungszeit sind ein Faktor im Drama, von einer Wichtigkeit, die man vom Epos her immer unterschätzt. Es ist nicht emphatisch gesprochen, sondern eine Tatsache wird konstatiert: im Theater mißt unser Herzschlag, unser stockender, jagender Puls fortwährend die Zeit, läßt uns ihr unaufhaltsames Fließen und mit ihm das Fortrollen der Wirkung und Heranfahren des Drohenden erleben. Doch wie bei Schiller und Sophokles gezeigt wurde, wird der echte Dramatiker immer durch Szenen dichter Handlung, erregter Dialektik, eigentlicher Tathandlung die Bewegung jeweilen wieder antreiben. Es ist charakteristisch, daß Goethe hier oft unterläßt; es fehlt die Rücksicht auf das Theater, Theater im besten Sinne, auf die spezifischen Wirkungen dramatischer Kunst, es verfehlt sich der Nichtdramatiker. Otto Ludwig sieht das an eben der Stelle, wo er an Shakespeare rühmt, dieser trage auch Handlungsszenen mehr wie Zustandsbilder vor.

„Mehr das, wie seine Personen sich dabei benehmen, als das Abstrakte der Handlung selbst liegt ihm am Herzen. Goethe hat in Nachahmung Shakespeares in diesem Punkte zu viel getan; bei ihm überwiegt der Zustand, die Existenz die Handlung oft ungebührlich; es wird zu absichtlich, daß ihm der Zustand die Hauptsache ist. Der Faust besteht fast ganz aus Zustandsbildern. Dazu kommt, daß er die Leidenschaft hintansetzt, die auch die Zustandsbilder im schauspielerischen Sinne

Digitized by Google

zu Handlungsszenen macht. Seine Stücke werden dadurch mehr Sittengemälde. Das Epische und Lyrische tritt aus der Syntheſe, in der es das Dramatische ausmacht, und es will jedes für sich gelten. Man vergleiche die Szene Gretchens im Dome und das Gebet beim Begießen ihrer Blumen. Das Drama, besonders Gretchens, ist in lyrische Gedichte zerlegt, in Stimmungen, deren Ursachen, das eigentlich Dramatische, hinter der Szene liegt. Im ‚Egmont' desgleichen. Wenn man nun begreift, daß der Zauber dieser Gedichte, ihre harmonische Wirkung, hauptsächlich darauf sich gründet, so wird man dieses Kunstmittel gewiß nicht gering anschlagen, wenngleich man ihr völliges Überwuchern durchaus vermeiden muß." (E IV 317.)

Jetzt kann angeführt werden, nachdem wir die Rolle der Zeit im Drama von einer neuen Seite erkannt haben — ihr Fließen auch Handlung — was Ludwig gesehen hat von der Gleichzeitigkeit solch scheinbar gegensätzlicher Regeln: gradlinige Handlung, viele kleine Szenen und Verweilen im Zuständlichen; er nennt es Hauptregel.

„Immer führt das Studium Shakespeares auf die Hauptregel: a) die Handlung an sich, d. i. der Kausalnexus, so einfach, so schlank als möglich, damit er desto mehr Raum dem Handlungsdetail zur Belebung der Bühne, zum Ausleben der Charaktere, zur klarsten Versinnlichung der innern Handlung gönne; dann ebenso b) der Anteil der einzelnen Szenen so schlank als möglich, damit das dialogische Detail sie frei und ungeniert mit charakteristischem und poetischem Leben erfüllen könne. Also immer mehr auf Gehalt als auf Inhalt gesehen, — diese Simplifikation ist eine Hauptsache." (E IV 97.) Und gleich unter dem Stichwort „Einfachheit der Maschinerie". Die durchgängige Syntheſe von Bewegung und Zustand auch im kleinsten Element, dem Satz, weist Ludwig sehr schön nach unter dem Stichwort „Der parenthetische Ausdruck. Die Retardation", am Bau der Rede des Othello, Akt I 3.

Die Zeit, im Drama „fortrollende Gegenwart", schließt noch ein weiteres Strukturmoment der dramatischen Handlung ein: nach dem ersten Wort der Handlung folgen sich die Ereignisse wie in der Wirklichkeit streng chronologisch. Und das macht ein weiteres Charakteristikum: abgesehen vom Zwang der gradaus schreitenden Kausalität hindert es schon die Chronologie, daß in einem Drama beispielsweise die ersten drei Szenen als gleichzeitig, etwa drei Handlungsstämme beginnend, gedacht werden könnten oder gar die zweite, dritte Szene als früher geschehen als die erste. Also auch von der Chronologie her wird auf eine möglichst gradlinige Handlung hingedrängt. Hiergegen kann sich die epische Form jede Freiheit erlauben.

Ist es gelungen, Stoff und Form klar zu trennen und somit einzusehen, daß im Drama der äußern Form nach jedes Wort Gegenwart ist, läßt man sich nicht mehr irren, obschon auch in ihm Vergangenes erzählt wird, so kann richtig erkannt werden, inwieweit auch in ihm trotz der erhabenen Eintönigkeit seiner Gegenwart zeitliche Räume zu fassen möglich ist.

Das gibt sich allein schon durch das Vorschreiten der Handlung. Ist ein Drama chronologisch gebaut auch in dem Sinne, daß es bereits die erste Ursache darstellt, wie z. B. Shakespeare das durchgängig tut, so ist die erste Szene ganz Gegenwart, d. h. nur Gegen-

Digitized by Google

wart auch im Stofflichen, es wird nicht auf ein Vergangenes Bezug genommen, keine Anspielungen bringen etwas hinter der Bühne zum Tönen, es ist alles Fläche, erst zweidimensional. Das ändert sich mit jeder folgenden Szene. Die zweite schon kann Vergangenes aus der ersten wieder anklingen lassen, dann spielt etwas hinter der unmittelbaren Gegenwart mit, wir haben gleichsam erst jetzt drei Dimensionen, Raum. Natürlicherweise wird jede spätere reicher an Beziehungen. Und nun ist es Kompositionskunst des Dramatikers, alle voraufgegangenen Szenen in der Schlußszene noch einmal gegenwärtig zu machen, mitspielen zu lassen; alle sollen in ihr zusammenstürzen; die Schlußszene bei Shakespeare, bei Schiller ist in diesem Sinne zugleich Allgegenwart der vorangegangenen Entwicklungen. Um sie aber im Hörer zu erwecken, mit wenigen Worten, Andeutungen, dazu braucht es reife Technik; denn diese strotzende Lebensfülle ergibt sich nicht einfach dadurch, daß die früheren Ereignisse die Schlußsituation gebaut haben, sondern wie alles in der Kunst muß es mit einer Technik zur Wirkung gebracht werden. Regeln sind keine zu geben, hier hat die Monographie zu würdigen. Das ist ein innerster Unterschied zwischen Drama und Epos, die äußere Form läßt ihn begreifen, dies Zusammenströmen, -stürzen alles Geschehens im Drama in die Schlußszene; sie soll ein Becher sein, in dem die ganze Welt des Dramas schäumt, Allgegenwart; das Drama ist nur ein größeres lyrisches Gedicht. Hingegen läßt echte Epik jeder ihrer Einzelszenen viel mehr Eigengewicht, Eigenberechtigung, wir sind im Epos immer an einem Schluß, in einem Zustand, und durchaus nicht braucht die letzte Szene die gehaltreichste zu sein.

Das Drama hat daher naturgemäß die Tendenz, nur seine letzte Szene darzustellen, alles Voraufgegangene, was bloße Exposition bleiben muß, noch nicht so beziehungsreich, intensiven Lebens voll, tiefräumig ist, nicht Allgegenwart sein kann, dies mit einem geringsten Aufwand an Zeit, an Darstellungsbreite zu geben. Es sucht es so viel als möglich in kurzer Erzählung rasch in die schon stark bewegte, strömende Gegenwart des letzten entscheidenden Teils der Handlung einzufügen, und so heißt denn wahrhaft dramatisch komponieren nicht, wie das dem Epos naturgemäß ist, wirklich bei der ersten Ursache auch mit der Darstellung zu beginnen, sondern: die Zeiträume ineinander schieben, so dicht als irgend die Psychologie des Stofflichen erlaubt, um nur „Schluß" darzustellen. Hier zeigt sich der in technischer Hinsicht kaum zu überschätzende Vorteil, den der Mythos als Stoff dem griechischen Dramatiker bot. Mit wenigen Worten konnte dem kundigen Hörer die Fabel in Erinnerung gerufen werden, vermochte er daher ihre Schlußszene, d. h. den einzigen auf der Bühne vorgeführten Teil zu verstehen.

Jakob Burckhardt sah auch hier prächtig klar:

„Die griechische Tragödie dürfte das Geschichtliche schon darum ver-

Digitized by Google

mieden haben, weil es einen Realismus der szenischen Darstellung verlangt haben würde, welcher unmöglich zu leisten war; sie genoß nun aber den großen Vorteil, daß ihr die Exposition, worauf unsere Dichter die besten Kräfte wenden müssen, großenteils erspart blieb. Was unser historisches Drama im Dichter wie im Zuschauer durch seine Darstellung der politischen und anderweitigen Lage an Atem und durch zerstreuende historische Details an Sammlung verliert, das ging dem griechischem mit seinem Mythos nicht verloren; hier verstand sich das ganze Medium, in welchem der Vorgang sich ereignet, als ein gegebenes von selbst; die ganze Existenz der Königswohnung z. B. ist eine und dieselbe, selbstverständliche.

Daher denn auch in der neuen Tragödie das Zurückgehen auf griechischen und germanischen Mythos, und andre Male auf eine Phantasiewelt ohne Ort und Zeit, und glücklich war man auch, wenn man sagenhafte Stoffe, die nach Ort und Zeit bestimmt waren, doch so ort- und zeitlos behandeln konnte wie Shakespeare seinen ‚Hamlet' und ‚Macbeth'." (Griechische Kulturgeschichte III 213.)

Shakespeare konnte noch auf seiner primitiven Bühne es wagen, mehr episch zu komponieren, mit der Darstellung der ersten Ursache zu beginnen, aber das Schaubedürfnis der neuen Zeit und als seine Folge die Störung durch den Bühnenwechsel verpflichten neben der Lust zu intensiverem Erleben schon rein äußerlich immer mehr, nur die letzten Szenen vorzuführen, die Zeiträume ineinander zu schieben und somit bei Stoffen mit viel Vergangenheit die analytische Technik zu benützen.

Das Gesetz für die Hereinnahme des Vergangenen in die Gegenwart des Dargestellten, das Umbiegen des Epischen ins Dramatische, ist klar: das Vergangene muß von der Gegenwart als Motiv gefordert werden. Episches dramatisch machen, heißt aber, schematisch gesprochen, gegenwärtig machen. Die gegenwärtige Handlung muß stark genug, d. h. interesseschwer und vorwärtsdrängend genug sein, um durch die Erzählung der Vergangenheit nicht überbürdet, vergessen gemacht, aufgehalten zu werden. Sie muß womöglich sofort auf ein klares und mächtig spannendes Ziel losfahren, das Triebkraft hat, die Erforschung der Vergangenheit zu erzwingen. Schon Sophokles stellte im „König Ödipus" das Muster auf. Das Interesse der gegenwärtigen Handlung ist das denkbar höchste: das Orakel verheißt der Stadt Befreiung von der Pest, wenn der Schuldige gefunden würde; also eine Frage auf Leben und Tod herrscht sofort über alles. Und wie wenig ist es eigentlich, was von Früherem erzählt werden muß, und wie ist es Darstellung von jetzt ringendem Leben geworden: dies Herauspressen der wenigen entscheidenden Antworten, Auskünfte. Meister der analytischen Technik in unserer Zeit ist Ibsen, vorab in „Rosmersholm". Auch er sorgt sofort für das mächtige, bewegende Gegenwartsinteresse: Rosmer will endlich für die Adelsmenschen wirken, und sein Verhältnis mit Rebekka soll in einen klaren dauernden Zustand übergeführt werden. Zu bewundern ist, wie er das Vergangene nicht nur erzählen läßt, ihm nur Leben durch das Interesse der Gegenwart leiht, sondern Re-

Digitized by Google

bekkas Entwicklung vom plebejisch ungebrochen begehrenden zum Adelsmenschen mit Gewissen auch in der kurzen Gegenwart der Schlußsituation sich noch einmal darstellen läßt. Meisterhafte Komposition: es ist die Stunde der Frage Rosmers, der Entscheidung, die Stunde, auf die der Instinkt glühend gewartet hat und die nun dem Gewissen nur noch Versuchung und Schuld werden kann; der Instinkt stößt noch einmal vor, aber das Gewissen ist schon zu mächtig geworden:

Rosmer: Doch jetzt tut sich mir ein Leben auf voll Kampf und Unruhe und heftiger Gemütsbewegungen. Denn, Rebekka, ich will es leben, mein Leben! Ich lasse mich nicht von unheimlichen Möglichkeiten zu Boden werfen. Ich lasse mir meinen Lebensweg nicht vorschreiben, weder von Lebenden noch — von andern.

Rebekka: Nein, nein — duld' es nicht! Sei ganz und gar freier Mann, Rosmer!

Rosmer: Aber weißt du, was mir da in den Sinn kommt? Weißt du es nicht? Siehst du nicht, wie ich am besten Erlösung finden kann von diesen quälenden Erinnerungen, — von der ganzen traurigen Vergangenheit?

Rebekka: Nun?

Rosmer: Indem ich ihr eine neue, lebendige Wirklichkeit entgegenstelle.

Rebekka (greift nach der Stuhllehne): Eine lebendige —? was — heißt das?

Rosmer (geht näher): Rebekka, wenn ich dich nun fragte — willst du meine zweite Frau werden?

Rebekka (einen Augenblick sprachlos, jubelt auf): Deine Frau! Deine —! Ich!

Rosmer: Gut. Versuchen wir's. Wir beide wollen eins sein. Der Platz, den die Tote hier gelassen, darf nicht länger leer stehen.

Rebekka: Ich — an Beatens Stelle —!

Rosmer: Dann ist sie aus der Welt. Ganz und gar. Für alle Ewigkeit!

Rebekka (leise und bebend): Glaubst du das, Rosmer?

Rosmer: Es muß sein! Es muß! Ich kann — ich will nicht durchs Leben gehen mit einer Leiche auf dem Rücken. Hilf mir sie abwerfen, Rebekka. Und laß uns denn alle Erinnerungen in der Freiheit, der Freude, der Leidenschaft ersticken. Für mich wirst du die einzige Frau sein, die ich je gehabt habe.

Rebekka (sich beherrschend): Komm darauf nie wieder zurück. Ich werde nie deine Frau.

Rosmer: Was! Nie! Ach, du meinst wohl, du könntest nicht Liebe für mich haben? Ist denn nicht schon ein Funken Liebe in unserer Freundschaft?

Rebekka (hält sich wie erschrocken die Ohren zu): Halt ein, Rosmer! Sag so etwas nicht!

Rosmer (ergreift ihren Arm): Doch, doch — es ist der Keim einer Möglichkeit in unserm Verhältnis. O, ich sehe dir an, daß auch du das empfindest. Nicht wahr, Rebekka?

Rebekka (wieder bestimmt und gefaßt): Hör' mich an. Das sage ich dir, — wenn du so fortfährst — dann verlasse ich Rosmersholm.

Klassisch wird die Aufhellung der Ursache dieses seltsamen Verzichts zu unserm heftigsten Gegenwartsinteresse und Motiv für die gegenwärtige Handlung im Schluß der Szene gemacht.

Digitized by Google

Rebekka (ergreift seine beiden Hände): Lieber Freund, — um deinet- und um meinetwillen — frage nicht, warum. (Läßt ihn los.) So, Rosmer. (Geht zur Tür links.)
Rosmer: Fortan gibt es für mich nur noch die eine Frage — warum?
Rebekka (Wendet sich um und blickt ihn an): Dann ist es aus.
Rosmer: Zwischen dir und mir?
Rebekka: Ja.
Rosmer: Nie wird es zwischen uns beiden aus sein. Nie verläßt du Rosmersholm.
Rebekka (mit der Hand auf der Türklinke): Nein, das vielleicht nicht. Aber dringst du in mich mit Fragen, so ist es gleichwohl aus.
Rosmer: Gleichwohl aus? Wieso?
Rebekka: Ja, — dann gehe ich den Weg, den Beate gegangen ist. — Nun weißt du es, Rosmer.
Rosmer: Rebekka —!
Rebekka (in der Tür, nickt langsam): Nun weißt du es. (Sie geht.)
Rosmer (starrt wie auf den Kopf geschlagen auf die geschlossene Tür und sagt dann vor sich hin): Was — ist — das?

Freilich ist Rosmersholm schon eine mit Recht umstrittene Grenze der dramatischen Kunst. Die Psychologie der Entwicklung eines modernen Menschen zu fassen, dazu ist nun einmal die dramatische Form nicht geschickt, auch nicht bei raffinierter analytischer Technik. Es ist durchaus zu verstehen, wenn weniger Gläubige eine Darstellung des Zusammenlebens von Rosmer, Beate und Rebekka wünschen, um das Spiel der Kräfte von seinem Ursprung weg beurteilen zu können; als Vergangenheit, Erzählung wirkt alles zu sehr als fait accompli.

Den Schluß der Ausführungen über die Zeit im Drama bilde, wie es sachgemäß ist, die Frage der Einheit der Zeit; nach dem Vorangegangenen ist sie eindeutig zu beantworten.

Das Drama hat, wie gezeigt wurde, die Tendenz, nur die Schlußszene darzustellen. Mit dem ersten Wort ist Gegenwart da, und diese rollt eigenmächtig weiter bis zur Katastrophe. Aufführungszeit und Handlungszeit wollen sich naturgemäß immer mehr oder weniger decken, eine Stunde Aufführung will nicht viel mehr bringen als eine Stunde Handlung; das zu schnelle Zurückkehren der Boten bei Sophokles so gut wie bei Shakespeare will als eine ganz kleine Täuschung nichts besagen. Das Drama kann als Gegenwart keine Anschauung langer Zeitstrecken geben. Das kann nur das Epos. Wenn z. B. im „Dornröschen" hundert Jahre verfließen, so erleben wir sie trotz der wenigen Sätze durchaus anschaulich, denn wir erleben sie vom ersten Tag an mit, sie sind uns vom ersten Tag an gegenwärtig.

Ganz anders im Drama. Was auf der Bühne ist, ist Gegenwart, und wenn in diese Szene hinein von vergangenen Jahren erzählt werden muß, so bleiben sie vor der realen und dadurch übermächtigen Gegenwart eben bloße Erzählung, Vergangenheit auf einem ideellen Schauplatz; die Gegenwart der Bühnenszene hindert fortwährend, uns auch nur in der Phantasie mehr als höchst flüchtig in

Digitized by Google

jene unwirklichen, vergangenen Jahre zurückzuversetzen; zwingen wir uns dazu, so wird es doch nur ein mühsames, peinliches Hin und Her zwischen dem realen und idealen Schauplatz. Der Dichter müßte also stärksten Zauber aufbieten, um die sinnliche Gegenwart durch erzählte Vergangenheit vergessen zu machen. Und wenn er es erreichte? Dann hätte er glücklich das Widersinnige errungen; darstellen soll er das Wichtige, dies auf die Bühne bringen, nicht erzählen. Es bestätigt herrlich, daß schlecht dramatisierte Epik oft das Wichtige erzählt, hinter der Bühne in Wochen und Jahren spielen läßt, damit sich selbst verspottet.

Kurz: die Einheit der Zeit ist ein immanentes Postulat der dramatischen Form. Einheit der Zeit, d. h. Einheit von realer Aufführungszeit mit idealer und bürgerlicher Handlungszeit, d. h. ununterbrochenes Spiel.

Ödipus, zu Beginn der Aufführungsstunde der König, zu dem ein Volk hilfesuchend und vertrauend aufblickt, der zu den Leidenden als wie zu Kindern hinabtröstet, sicher seiner königlichen Macht, seiner überragenden Weisheit, sicher des Gelingens einer zweiten befreienden Tat — am Ende dieser Stunde am gleichen Ort, auf den Stufen seines Palastes der sich selber Blendende, Verbannende, der Tiefstgestürzte, ganz Machtlose, ärmer jetzt als der Ärmste, der ihn soeben noch angefleht hat.

Einheit der Zeit: ununterbrochenes Spiel. Seit des Aristoteles Wort vom Sonnenumlauf hat man sich durch die Vorstellung der 24 Stunden, der 30 des Corneille verwirren lassen und sich Herders Spott zugezogen. Es kommt zunächst gar nicht auf den 24- oder 30stündigen Tag an: es gibt nur eine echte Einheit der Zeit: das ununterbrochene Spiel. Was der einzelne Dichter an bürgerlicher Handlungszeit hineinzupressen, darin uns vorzutäuschen, kurz an idealer Handlungszeit zu schaffen vermag, durch das Tempo der Schlag-auf-Schlag-Entscheidungen, das Tempo der Handlung, das ist seine Macht, sein Sieg. Ununterbrochenes Spiel: das ist das wahre immanente Gesetz von der Einheit der Zeit der äußern dramatischen Form. — Der 24-, 30stündige Tag ist ein anderes, ist eine Annäherung an das Gesetz und zeigt dessen Macht über den widrigen Stoff. Aber noch hier von Einheit der Zeit zu reden, führt, wie die Geschichte zeigt, zur Unklarheit, man gebrauche hierfür die allgemeine Bezeichnung: zeitliche Konzentration der Ereignisse. — Es zeigt die scholastische Art der Debatten über die Einheiten, daß man so im Banne des Empirikers Aristoteles blieb, an den Sonnenumgang dachte, den 30stündigen Tag konstruierte, lächerlich machte und dabei die Hauptsache übersah: das ununterbrochene Spiel der griechischen Tragödie. So ist der Kampf gegen die Einheiten zumeist ein Kampf um Stunden geworden, während im Grunde außer Sturm und Drang jeder Praktiker nach der Einheit strebte, zeitliche Konzentration erreichte.

Digitized by Google

Dies Postulat der Form muß in jedem Einzelfall mit den besondern Bedingungen eines Stoffes um seine größtmögliche Verwirklichung ringen. Worauf es dabei ankommt, das hat Lessing klar erkannt:

„Nicht weniger bequem hat es sich der Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner Merope vorgehen läßt, an einem Tage geschehen; und sage, wieviel Ungereimtheiten man sich dabei denken muß. — — — — Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besondern Handlungen eines jeden Aktes zu ihrer wirklichen Ereignung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Aktes geht; und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenakte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert: hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an einem Tag tun läßt, kann zwar an einem Tag getan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage tun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der ersteren, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involvieret, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. — Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten versteht, und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der versteht sich sehr schlecht auf seinen Vorteil, und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf." (45. Stück.)

Anmerkung: Die Naiven wähnen seit 150 Jahren, Lessing habe die drei Einheiten endgültig als Unsinn nachgewiesen. Typisch sagt das z. B. H. Stich in seiner Ausgabe der Aristotelischen Poetik. Bei Aristoteles lauten die Sätze über die Einheit der Zeit:

„Ein weiterer Unterschied liegt in dem (zeitlichen) Umfang. Die Tragödie nämlich versucht möglichst ihre Handlung innerhalb eines Sonnenlaufs abzuschließen oder nur wenig darüber hinauszugehen, während das Epos hinsichtlich der Zeitdauer unbeschränkt ist. Auch darin liegt also ein Unterschied, doch verfuhren anfangs in diesem Punkte die Dichter der Tragödien auf gleiche Weise wie in den epischen Gedichten." (5. Kapitel.) — Die Anmerkung bei Stich: „Auf diese Stelle gründeten die französischen Tragiker und Kunstlehrer ihre Theorie von der Einheit der Zeit in der Tragödie. Man sieht aber aus dem Wortlaut der Stelle, daß Aristoteles die Einheit der Zeit nicht unbedingt forderte. Es sei gleich hier erwähnt, daß über die von den französischen Theoretikern gleichfalls geforderte Einheit des Ortes von Aristoteles gar nichts bemerkt wird. Auch das alte Theater hatte in den verstellbaren prismatischen Kulissen die Möglichkeit eines Szenenwechsels, welcher freilich wegen des Fehlens des Vorhanges immerhin mißlich war. Nachdrücklich fordert Aristoteles dagegen die Einheit der Handlung (Fabel), und diese Forderung macht auch die moderne Technik des Dramas zu der ihrigen. G. Freytag: ‚Die Handlung des ernsten Dramas muß eine festgeschlossene Einheit bilden.' Übrigens hat der von Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie siegreich geführte Kampf gegen die drei sogenannten aristotelischen Einheiten heutzutage nur noch ein literaturhistorisches Interesse. Die frühesten Tragödien, welche mehr erzählender Form waren, konnten die Ereignisse größerer Zeiträume umfassen."

O über die platte Empirie, die vor jedem Krüppel, bloß weil er wirklich ist, in den Staub kniet, aber nie die reine Form und ihre Postulate

Digitized by Google

zu erschauen Denkkraft und Mut genug hat! Der letzte Satz dieser Anmerkungen ist für die geistige Haltung bezeichnend. Also die frühesten Tragödien, welche mehr erzählender Form waren, konnten „die Ereignisse größerer Zeiträume umfassen." Wider den Willen des Autors spricht er für die Einheit der Zeit, denn wo diese frühesten Tragödien mehr erzählender Form waren, da waren sie eben noch nicht in der dramatischen Form durchgebildet, sondern noch in Epik befangen, und somit beweisen sie nichts für, noch gegen dramatische Form. Im ganzen dieser Auslassungen keine Ahnung vom organischen Zusammenhang der Postulate von den drei Einheiten. Wie es sich damit verhält: Lessings Bemühungen nur noch literarhistorisches Interesse — das sollen die folgenden Darlegungen zeigen. Lessings Kampf hat sogar in seiner Besonderheit, daß er gegen die französischen Einheiten kämpfte, ewiges Interesse, weil die reine Form ewig mit dem Stoff ringen muß, es immer wieder Müde gibt; ganze Zeiten können müde werden, welche auf die eine oder andere Weise, sagen wir französisch oder shakespearisch, der Form untreu werden, dem Stoff erliegen.

Es handelt sich also, lessingisch gesprochen, um die Zusammenstimmung von physischer und moralischer Einheit, d. h. die Wahrheit der Handlung soll nicht um der Einheit der Zeit willen zerstört werden. Die Wahrheit der Handlung ist aber stilbestimmt, eine andere im naturalistischen Stil als im idealen des griechischen Mythendramas, und also ist auch die Einheit der Zeit in jedem Stil eine andere, aber, wie die vorliegenden Dramen beweisen, in den Grenzen des jeweiligen Stiles erstrebt und in den anerkannten besten Werken erreicht. Jeder Stil ist ein Organismus, seine Gesetze sind wechselseitig bestimmt; er hat das Recht, in seine Idealität so viel als möglich Realität einzuschmelzen. Solange wir ihm glauben (d. h. die Realität vergessen), so lange das Vorgeführte Einheit von realer Aufführungszeit und idealer und bürgerlicher Handlungszeit vorzutäuschen vermag, so lange erfüllt er die Einheit der Zeit. Dem Einsichtigen ist dabei klar, daß sie trotz dieser stilbestimmten Relativität nichtsdestoweniger innerhalb eines Stiles ein wirkliches und zwar strenges Gesetz ist. Die Aufgabe heißt jeweilen, die bürgerliche Zeit in der Handlung vergessen machen, zusammenfallen zu lassen mit der idealen Handlungs- und realen Aufführungszeit.

Was heißt das nun für den naturalistischen Stil? Der Naturalismus muß, wie er in allem naturgetreu sein will, so auch in der Zeit die Wirklichkeit nachahmen, er darf also die bürgerliche Zeit in der Handlung, sie ist hier so wichtig wie im praktischen Leben, nicht verletzen, er darf nicht täuschen. Wenn es ihm der Stoff irgendwie erlaubt, muß er betonterweise die Handlungszeit bürgerlich meßbar geben und diese bürgerliche Handlungszeit mit der realen Aufführungszeit übereinstimmen lassen. Das hat Strindberg in „Fräulein Julie" erreicht. Die große Angelegenheit des Naturalismus ist es aber, einen Stoff zu finden, der bei naturnächster Psychologie genügende Dichte entscheidender Motive zu einer entscheidenden Handlung gestattet. Nicht umsonst rühmt sich Strindberg in der Vorrede ob seiner reichen Motivation:

Digitized by Google

„Fräulein Juliens trauriges Schicksal habe ich durch eine ganze Menge von Umständen motiviert: die Grundinstinkte der Mutter; die falsche Erziehung des Mädchens durch den Vater; das eigene Naturell und die Suggestion des Bräutigams auf das schwache degenerierte Hirn; sodann auch momentane: die Feststimmung der Johannisnacht; die Abwesenheit des Vaters; die Beschäftigung mit dem Tiere; der aufregende Einfluß des Tanzes; die Dämmerung der Nacht; die starke, berauschende Wirkung der Blumen; und schließlich der Zufall, welcher die beiden in einem geheimen Raum zusammentreibt, sowie die aufregende Zudringlichkeit des Mannes."

Die Dichtung kann wirklich, wie Strindberg berechnet hat, in ungefähr $1^1/_2$ Stunden ohne Unterbruch gespielt werden, die Illusion von Einheit der idealen und bürgerlichen Handlungszeit mit der realen Aufführungszeit ist bei gutem Spiel vollkommen und demgemäß die Erschütterung ob des jähen Sturzes im Schicksal Juliens gewaltig. Hier hat der Naturalismus seine ideale Stilisierung der Einheit der Zeit verwirklicht: sie ist Negierung einer idealen Handlungszeit, es gibt nur eine bürgerliche Handlungszeit und diese ist von gleicher Dauer wie die Aufführungszeit, es gibt keine Pausen.

Ibsen, nicht mehr strenger Naturalist, sondern Schöpfer eines Stiles von ganz eigenem Grad erdennaher Idealität, verwendet in „Gespenster", „Rosmersholm" u. a. die analytische Technik, um möglichst „Einheit der Zeit", d. h. wenigstens zeitliche Konzentration zu gewinnen. Die „Gespenster" ungefähr $2^1/_2$ Tage. Bei ihm wie bei dem Naturalisten Hauptmann ist zu sehen, wie der erdennahe, der naturalistische Stil sich hilft, wenn der Stoff nicht völlige Einheit ermöglicht. Es wird nicht getäuscht, weil nicht getäuscht werden darf, es wird ganz klar gesagt: so viel Zeit ist seit dem letzten vorgeführten Akt verflossen, aber die Komposition ist so gedichtet, daß von diesen Zwischenzeiten nichts stofflich Wichtiges nacherzählt werden muß, daß allein die Tatsache: so und soviel Zeit verflossen, — als wichtig für die Wahrheit der Psychologie in der Handlung zu sagen ist, was natürlich in der Gegenwart der Bühnenszene erfaßt werden kann.

In „Fuhrmann Henschel" z. B., einem der Dramen Hauptmanns von langer bürgerlicher Handlungsdauer — sie beträgt mehr als ein Jahr — dienen zur Zeitbestimmung folgende wenige Sätze:

II. Akt: Franz: „Stellst du's nicht egelganz druf an, Frau Henscheln zu werden? —" und später:
Hanne (heftig): Zum ersten: ich bin keene junge Frau.
Fabig (pfiffig): Nu, wenn ooch, 's dauert aber doch nicht mehr lange.
Hanne: Das is a verpuchtes Liegengemähre und weiter nischt.
Fabig: Ich hab's halt geheert, ich kann nischt dafier. De Leute sprechen's halt ieberall; weil doch die Henscheln is gestorben.
III. Akt: Das erste Wort sagt genug:
Hildebrant: Gu'n Abend, Henscheln!
IV. Akt: Nach rückwärts nicht nötig genauer zu bestimmen, einfach „später", nach vorwärts aber:
George: Vierzehn Tage — drei Wochen, da is Auktion, da kann ich mer seine goldene Uhr koofen.

Digitized by Google

V. Akt. Allgemein: Gustel, das Kind der ersten Frau ist gestorben, und dann etwas genauer im Verhältnis zum IV. Akt:
Henschel: Am Montag geht a. Da sein mer alleene.
Frau Henschel: Wer geht'n am Montag?
Henschel: Halt Siebenhaar. —

Wie in „Fuhrmann Henschel" muß eine längere, bürgerlich klar bestimmte Handlungszeit überwunden werden in „Florian Geyer", „Rose Bernd", „Einsame Menschen", kürzer wird sie in den „Webern", etwa zwei Wochen umfassend; in „Gabriel Schillings Flucht" sind es nur noch einige Tage und der III. Akt spielt zwei Stunden nach dem II.; „Vor Sonnenaufgang" bringt Akt II—V am Tage nach dem ersten: II. Akt morgens gegen 4 Uhr, III. Akt wenige Minuten später, IV. Akt eine Viertelstunde später, V. Akt gegen 2 Uhr nachts. Noch dichter ist das „Friedensfest" komponiert: ein Weihnachtsabend, und völlige Einheit der Zeit, zu der natürlicherweise auch die Einheit des Ortes hinzukommt, hat „Hanneles Himmelfahrt".

Im ganzen zeigt sich, daß der Naturalismus es schwer hat, wirklich dramatische Stoffe zu finden, trotzdem gerade bei ihm, wo die bürgerliche Zeit nicht getäuscht wird, auch der rückende Uhrzeiger an der Wand dramatisch wirksam werden kann. („Familie Selicke.") Sein Milieudogma, die alltägliche Psychologie, braucht meist langsame, jahrelange Entwicklung, kurz, gibt vorwiegend epische Stoffe, die dann nur innerhalb einer einzelnen Szene dramatisch gebaut werden können. Es kehren die Moden wieder, wo man durchaus nur dramatisch darstellen will, auch das Epische, wo man aus einer neuen, tieferen Schau der Entwicklung eines Kausalzusammenhanges heraus, mit der Darstellung bei seinem A beginnt: „Sturm und Drang" im 18. Jahrhundert gab so „Götz", „Die Soldaten" u. a., der naturalistische „Sturm und Drang" Ende des 19. schuf Werke wie z. B. „Fuhrmann Henschel". Und dennoch: auch der naturalistische Stil strebt nach der Einheit der Zeit, das beweist die Sicht über die Dramen Hauptmanns; auch seine Antwort ist klar, wenn gefragt wird: was ist intensiveres poetisches Leben und packt folglich auf der Bühne mehr, was ist dramatischer: wenn Jahre vorgeführt werden müssen, um eine tragische Situation aufzubauen, oder wenn alles in wenigen Stunden ununterbrochen zusammenstürzt?

Die Extreme berühren sich. In einem ebenso klaren eindeutigen Sinne wie der Naturalismus erreicht der Stil des griechischen Mythendramas die Einheit der Zeit, aber auf anderm Wege. Bei ihm decken sich ideale Handlungszeit und Aufführungszeit, weil man in der Welt des Mythos, unter der direkten Herrschaft der Götter, der Orakel, des Schicksals nicht nach der bürgerlichen Zeit fragt; alles ist so hoch stilisiert, daß niemand, vor allem kein Grieche, an diese immer noch Kulthandlung bleibenden Ereignisse den Maßstab der

Digitized by Google

Uhr und alltäglichen Psychologie legt. Im Mythos kommt alles Entscheidende Schlag auf Schlag und trifft immer genau dann ein, wenn es die Folge verlangt:

„Sieh, aus dem Hause tritt er dir nach Wunsch hervor."
(„Antigone 386.")

Weil es Mythendrama, Kulthandlung ist, nehmen wir das bürgerlich Unmögliche außer der Wahrheit der Charaktere, der Motive und Motivenfolge als Stilerfordernis an, so den Chor, den bleibenden Ort bis hinab zu kleineren Zügen, nehmen wir es z. B. an, daß Ödipus in der langen Zeit seiner Regierung sich bis heute nie nach dem Tode seines Vorgängers, dem ersten Gatten seiner Frau, erkundigt haben soll, stoßen wir uns nicht daran, daß, weil das Publikum an die Sage erinnert werden muß und es technisch nicht anders auszuführen ist, Hyllos in den „Trachinierinnen" die Mutter über den Dienst seines Vaters Herakles bei Omphale aufklären muß. Mit dieser gleichen Logik der Mythenwelt, des Mythenstils wird die Zeit verdichtet, aus der Realität gehoben. Wir haben kein Recht, das bürgerlich Unmögliche nachzuweisen, z. B. in der „Antigone", sondern sollen die Idealität des Stiles ermessen. Antigone verkündet ihren Entschluß, den Bruder zu begraben; nach 122 Versen (Übersetzung Thudichum) folgt schon der ausführliche Bericht des Wächters über die Tat, dann geht er wieder auf die Wache ab und nach einem einzigen Chorlied (45 Verse) kehrt er mit der an der zweiten Bestattung Ertappten zurück und hat nun folgendes zu erzählen, das während des kurzen Chorliedes geschehen sein soll:

„Vernimm, wie sich's begeben. Als ich wiederkam,
von deinem Zorne so entsetzensvoll bedroht,
und allen Staub wir weggekehrt, der rings den Leib
umfing, bis gänzlich war enthüllt der modernde;
da saßen wir am Hügelrand, vom Winde frei,
entflohn dem Hauche, der umher vom Toten drang,
wachsam erregend Mann den Mann mit scheltendem
Anruf, wenn lässig in der Pflicht sich einer wies.
Und dies geschah so lange, bis zur Mitte sich
im Raum des Äthers leuchtend hub der Sonne Kreis,
und glühend brannte. Plötzlich da vom Boden stieg
ein Windeswirbel ächzend in den Himmel auf,
und füllt die Ebne, tobend in des nahen Walds
belaubten Häupten; alle Luft war voll des Grauns.
Geschlossnen Auges trugen wir die Not vor Gott.
Und als sie endlich sich gestillt nach langer Zeit,
sieht man die Jungfrau, jammernd mit durchdringendem
erzürntem Ton des Vogels, wenn heimkehrend er
einsam des Lagers kinderlose Stätte sieht.
Als so die Jungfrau unbedeckt den Toten sah,
erhebt sie lauten Jammer, und mit schrecklicher
Verwünschung flucht sie denen, die ihr dies getan;
und schnell mit Händen trägt sie trocknen Staub hinzu,
und aus dem schönen erzgetriebnen Kruge dann
ehrt sie mit dreifach heil'gem Gruß den toten Leib.

Digitized by Google

Wir, dies gewahrend, machen schnell uns auf, und bald
erhaschen wir die gänzlich Unerschrockene
und klagen jener ersten so wie dieser Tat
sie an; doch ohne Leugnen steht sie ruhig da.
Mir freudenreich dies alles und schmerzvoll zugleich.
Denn dem Verderben glücklich selbst entronnen sein,
ist süß, doch die wir lieben ins Verderben ziehen,
ist schmerzlich. Aber alles dies war kleiner mir
in meinem Sinn zu achten als mein eignes Heil."
(Thudichum.)

Ebenso rasch erfolgt die Nachricht vom Tod Antigones und Hämons, Eurydikes. Wohl zu beachten ist aber, daß jeweilen Chorauf-züge dazwischen liegen, und der Chor ist recht eigentlich der Exponent der Idealität des Mythenstils. Der Mythenstil muß nicht täuschen, es gibt für ihn keine bürgerliche Handlungszeit; die ideale und die Aufführungszeit fallen naturgemäß, kraft Idealität des Stils zusammen.

Jetzt ist das Reich zwischen den beiden Enden, zwischen Naturalismus und Mythenstil, das Reich Shakespeares und des deutschen klassischen Dramas zu sehen. Wer da noch über die Einheit der Zeit und des Ortes ein Wort zu verlieren wagt, der muß erst Herder in seiner wundervollen Rhapsodie über Shakespeare hören:

Nach den vorausgegangenen Darlegungen ist sowohl das Richtige als auch das Kampfbedingte seiner Worte klar einzusehen.

Hinsichtlich der Griechen, „— bei ihrer hohen Täuschung, von der wir fast keinen Begriff haben —", ist die Übereinstimmung da; vom entgegengesetzten Extrem, dem Naturalismus im strengen Sinne, hatte Herder noch keine Anschauung: wenn er die Uhr lächerlich macht, trifft er mit Lessing zu Recht die französischen Einheiten, aber nur diese, uns aber erschüttert die „Uhr" in „Fräulein Julie", in der „Familie Selicke". An seine prachtvollen und begeisterten, durchaus treffenden Darstellungen der Shakespeareschen Einheiten muß nur erinnert werden. Sie beweisen just, was bewiesen werden muß, nämlich: daß die „Einheit der Zeit" in Shakespeares Stil eine andere ist als im Mythendrama oder Naturalismus, daß Shakespeare mittels Täuschung die Einheit suggerieren muß. „Wie und wo er dich hinreiße? wenn er dich nur dahin reißt, da ist seine Welt. Wie schnell und langsam er die Zeiten folgen lasse, er läßt sie folgen, er drückt dir diese Folge ein: das ist sein Zeitmaß — und wie ist hier wieder Shakespeare Meister!" Das Sachliche ist also durchaus richtig, aber die polemische Haltung ist falsch, denn sie steht auf einem Widerspruch; Herder selbst beweist für die Einheit der Zeit. Es sind nämlich zwei zu unterscheiden: einerseits die psychologische Wahrheit und in ihr eingeschlossen die bürgerliche, meßbare, die Uhrenzeit, — und andrerseits die Relativität unserer Zeitempfindungen und die daraus folgende Täuschungsmöglichkeit. Herder selbst führt glänzend aus, wie in der bürgerlichen Welt, also in der Welt

Digitized by Google

der Uhren, die Täuschung statt hat, die Relativität der Empfindungen herrscht, „— wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden —“, somit ist die Wahrheit der Zeit kein Hindernis für die Illusion, und daher ist zu schließen: wenn im übrigen für das Drama psychologische Wahrheit verlangt wird, warum just nicht hinsichtlich der Zeit? Illusion! Was ist sie für das Drama? Doch nicht ein Ziel? Sie ist lediglich ein Zeugnis für die Wahrheit der Darstellung eines intensiven Lebens. Und so heißt es zuletzt einfach: auch das Drama soll wie das Leben auf dem Grunde psychologischer Wahrheit die Darstellung intensiven Lebens erreichen können (bis zur Täuschung über alle bürgerlichen Zeitmaßstäbe). Nein: Herders Polemik hat keinen Boden unter den Füßen, es gibt keinen solchen, von dem aus ins Allgemeine gefochten werden könnte, sondern es ist einzig gemäß, vom jeweiligen Grad der Idealität aus zu fordern und zu verwerfen; es ist alles Stilfrage.

Der Satz: „Wie muß die Täuschung eines Menschen sein, der hinter jedem Auftritt nach seiner Uhr sehen will, ob auch sowas in soundso viel Zeit habe geschehen können? —“ macht in einer *sachlichen* Untersuchung über das Wesen des *Dramas* ein Nichts lächerlich, er hat nur die überaus beschränkte, nebensächliche Befugnis, einem Dummkopf zu wehren, der Shakespeares idealem Stil einen bürgerlich-realen Maßstab anlegen will. Nur im streng naturalistischen Stil kann Einheit der Zeit heißen: Einheit von idealer und bürgerlicher Handlungszeit mit der realen Aufführungszeit, in jedem andern Stil von einer gewissen Idealität muß die bürgerliche Handlungszeit ausgeschaltet werden. Im Mythendrama, wie schon gesagt, ist das getan, indem dort der bürgerliche Maßstab überhaupt keine Existenz hat, für das große Zwischenreich der Stile aber, die nicht jene absolute Idealität erreichen können, bleibt nur übrig, die Einheit durch Täuschung zu gewinnen oder auf sie zu verzichten und die Folgen zu tragen.

Shakespeare. Der historische Werdegang, das technisch Mögliche bedingte die einfache Bühne, die Einheit des Ortes, und das ununterbrochene Spiel sodann schuf die faktische Einheit der Zeit in der Aufführung. Die neue Schau vom Menschen — sie sah ihn jetzt mit der ganzen Natur zusammen, weil nicht mehr aus dieser Natur herausgebrochene Götter ihn lenkten — verlangte eine Motivierung, die auch den Einfluß der Nebel einer Heide auf das menschliche Gemüt und Blut zeigte, man war berauscht von der Erdennähe; kurz, der realistische, stoffreudige Sinn wollte, konnte nicht so hoch abstrahieren, konzentrieren wie die Alten. Vor allem der Dichter wollte seine Gesichte darstellen, er war erst in zweiter Linie Dramatiker und mochte der Form keine Schau opfern; daher wurde auch der Aufstieg, nicht nur der Sturz gegeben, die Fabel mußte sich über lange Zeiten und viele Orte erstrecken. Es war nicht mehr möglich, eine Fabel zu bauen, deren Handlungs- und Aufführungs-

Digitized by Google

zeit im Sinne des Mythendramas zusammengefallen wären, und somit standen sich, was die Einheit der Zeit betrifft, die realistische Tendenz, die lange bürgerliche Handlungszeit, und das Postulat der Form gegenüber. Den Ausgleich, die Verbindung findet also das Shakespearesche Drama, indem es täuscht, es wehrt uns mit aller Genialität, mit der ein Shakespeare Illusion erwecken kann, nach der bürgerlichen Handlungszeit zu fragen, oder aber, was namentlich für die großen Zeitverhältnisse z. B. von Akt zu Akt gilt, der Dichter sorgt dafür, daß er nicht einmal mehr täuschen muß, indem er uns genug sein läßt an der bloßen Folge — die Einheit der Zeit bei Shakespeare ist ununterbrochene Folge der Motive, erreicht durch Täuschung oder Ausschaltung der bürgerlichen Handlungszeit. Er hat seinen Stil selbst großartig charakterisiert im Prolog zu „Heinrich V.“.

„O! eine Feuermuse, die hinan
den hellsten Himmel der Erfindung stiege!
Ein Reich zur Bühne, Prinzen drauf zu spielen,
Monarchen, um der Szene Pomp zu schaun!
Dann käm', sich selber gleich, der tapfre Heinrich
in Marsgestalt; wie Hund' an seinen Fersen
gekoppelt, würde Hunger, Feu'r und Schwert
um Dienst sich schmiegen. Doch verzeiht, ihr Teuren,
dem schwunglos seichten Geiste, der's gewagt,
auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
solch großen Vorwurf. Diese Hahnengrube,
faßt sie die Ebnen Frankreichs? stopft man wohl
in dieses O von Holz die Helme nur,
wovor bei Agincourt die Luft erbebt?
O so verzeiht, weil ja in engem Raum
ein krummer Zug für Millionen zeugt;
und laßt uns, Nullen dieser großen Summe,
auf eure einbildsamen Kräfte wirken.
Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun
zwei mächtige Monarchien eingeschlossen,
die, mit hocherhobnen Stirnen dräuend,
der furchtbar enge Ozean nur trennt.
Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel,
zerlegt in tausend Teile einen Mann,
und schaffet eingebild'te Heereskraft.
Denkt, wenn wir Pferde nennen, daß ihr sie
den stolzen Huf seht in die Erde prägen.
Denn euer Sinn muß unsre Kön'ge schmücken:
bringt hin und her sie, überspringt die Zeiten,
verkürzet das Ereignis manches Jahrs
zum Stundenglase. —

Das Herrlichste darüber, wie der Stil Shakespeares seine Einheiten schafft, hat Herder gesagt: „Im Gange seiner Begebenheiten, im ordine successivorum und simultaneorum seiner Welt, da liegt sein Raum und Zeit usw.“ Das Einzelne, mehr Technische sah Otto Ludwig; seine Begründungen sind allerdings oft nach dem oben Gesagten zu ändern.

Digitized by Google

„Weil Shakespeare die Zeit nicht individualisiert, so tritt sie als bloße Stetigkeit auf. Wir sehen abstrakt bloß eine Folge von Vorgängen. Wieviel Zeit dazwischen, wie viel Zeit sie selbst zu ihrem Werden brauchen, ist uns ganz gleichgültig, weil er keinen Wert darauf legt, weil nichts für die Geschichte selbst, die er darstellt, darauf ankommt. Und wo etwas darauf ankommt, da spricht er es zwar aus, aber ganz beiläufig, dem Gemüte und der Phantasie ist die Handlung eine ununterbrochene. — Wie leicht er es mit der Zeit nimmt, sieht man auch daraus, daß er zuweilen während einer Szene viel mehr geschehen läßt, als möglich ist. So im „Cäsar", wo Brutus, den man eben noch reden hörte, vor dem von Antonius aufgewiegelten Volke geflohen sein soll, wo Antonius eben erst die Aufwiegelung vor unsern Augen zustande gebracht hat. — Seine Behandlung der Zeit ist eine ganz ideale. — Alle Arten von Spannung, die sich an eine Zeitbestimmung knüpfen, vermeidet er, erstlich weil die Handlung einen Beigeschmack von Äußerlichkeit und Zufälligkeit erhält, zweitens, weil sie prosaische Erwähnungen veranlassen, einen Teil der Handlung herausschneiden und den Rhythmus des Ganzen krankhaft und auf Kosten des künstlerischen Eindrucks verhaftigen. Der Fall wird zu individuell durch seine Bindung an gewisse Stunden. Wo ihn sein Stoff dazu zwang, in „Romeo und Julia", hat er ganz ruhig vorgetragen, wie lange der Schlaftrunk ungefähr wirkt, aber sonst sich gar keine Mühe gegeben, ja, es vermieden, den Gedanken im Zuschauer anzuregen: Nun muß sie noch fünf Minuten tot scheinen, wenn Romeo nur nicht vor Ablauf derselben erscheint! wenn sie doch erwachte usw.! Das wäre eine Verlockung für unsere Fabrikarbeiter gewesen." (E 4, 72 73, 74.) Ähnlich spricht er noch einmal in der Analyse des „Julius Cäsar" (S. 140) und zieht er im Abschnitt „Individuelle Orts- und Zeitbestimmung" für die Idealität der dramatischen Form die gleichen Folgerungen wie Herder.

Vergegenwärtigt man sich zu diesen von Ludwig beschriebenen Verhältnissen noch die eine Tatsache, daß die Shakespearebühne keinen Wechsel der Dekoration kannte, de facto also Einheit des Ortes war und damit, solange man durch die Akte hindurch ohne Atempause rollte, auch Einheit der Zeit bestand, so ist zu ermessen, wie nahe auch Shakespeare in Wirklichkeit die Einheit der Zeit erreichte.

Aber eben darum wurde das Gesetz von der Einheit der Zeit und des Ortes für die Nachfolger Shakespeares wieder zum Problem, als die Bühne technisch vervollkommnet wurde, als Verwandlungen möglich waren. — Es war die historische Aufgabe von Deutschlands „Sturm und Drang", die Seele zu befreien, poetischen Stoff zu erobern, und ob diesem grundlegenden Geschäft konnte es ihm geschehen, daß er die Form verkannte. Aber schon die Klassik lenkte ein, strebte wieder nach mehr Einheit, „dichtete" wieder. „Die Soldaten" von Lenz erstrecken sich über viele Jahre, bringen, was besonders bezeichnend ist, in 35 Szenen 33 Verwandlungen, wogegen die Trilogie „Wallenstein" in wenigen Tagen spielt und bei 105 Szenen nur 15 Verwandlungen benötigt; der Dichter des „Götz" schritt vor zu „Iphigenie" und „Tasso".

Im ganzen ist für das deutsche klassische Drama von Lessing bis Hebbel und Otto Ludwig zu sagen: es strebt nach der Einheit, hat

Digitized by Google

aber nicht, wie das griechische Drama, einen so mächtigen ideellen Grund, der eine durchdringende, absolute Idealität erlauben könnte, noch folgt es, wie der Naturalismus, einem ästhetischen Prinzip, das die Einheit am Gegenpol zu erreichen ermöglichte; es erreicht zeitliche Konzentration, es bleibt im Zwischenreich. Hier hebt es sich gegen Shakespeare dadurch ab, daß sich in ihm bürgerliche und ideale Handlungszeit klar scheiden: die bürgerliche ist ohne Betonung, aber doch deutlich gemessen, weit länger als die Aufführungszeit, und nur ganz unmerklich, innerhalb einzelner Szenen schafft das Tempo der Ereignisfolge eine ideale Handlungszeit, die mehr als eine bürgerliche faßt, z. B. die Schlacht während der Turmszene in der „Jungfrau von Orleans". Theoretisch gefaßt: das deutsche klassische Drama schaltet die ideale Handlungszeit aus, sucht die bürgerliche möglichst zu kürzen, strebt nach einem Minimum an Verwandlungen. Wie sehr es Kompromiß ist, Zwischenreich, erhellt am schärfsten aus der Tatsache, daß jedes seinen eigenen Grad von Idealität im Kampf mit dem Stoff erringt und daher jedem nur eine Monographie gerecht werden kann.

Da dieser Abschnitt dem Hymnus Herders den Vortritt geschenkt hat, darf er füglich mit den Ermahnungen schließen, die Grillparzer und Hebbel zugunsten der Konzentration gegen die Shakespearesche Weite richteten.

Grillparzer über „Othello": „Jagos Ohrenbläserei, seine abgerissenen Reden, der Kampf in ‚Othello' zwischen Liebe und Verdacht, nichts kann wahrer sein: so entsteht die Leidenschaft, so wächst sie, so steht sie endlich furchtbar da — aber nicht in so kurzer Zeit." „Shakespeares Wahrheit ist eben eine Wahrheit des Eindruckes, nicht der Zergliederung. Die Prägnanz der Ausführung, die Gewalt seiner Verkörperung ist so übermächtig, daß wir an die Möglichkeiten gar nicht denken, weil die Wirklichkeit vor uns steht. Die Gabe der Darstellung in diesem Grade hat alle Vorrechte der Natur, die wir anerkennen müssen, auch wo wir sie nicht verstehen." „Wir aber, die wir Ähnliches mit unendlich geringern Kräften anstreben, mögen uns dieser Fehler nur bewußt werden und in Shakespeare ein Vorbild, aber nicht ein Muster erkennen. Nur dem Gange des Genies folgt das Gefühl der Notwendigkeit auf dem Fuße nach, wir andern müssen Wahrscheinlichkeit und Folgerichtigkeit fest im Auge behalten und werden nur überzeugen, wo wir uns rechtfertigen können." (Grillparzers sämtliche Werke, Stuttgart 1872, IX 259—61.)

In dieser Verteidigung des Bürgerlichen gegen die Shakespearesche Idealität lehne ich die Wertung „Fehler" ab, verwende im vorliegenden Zusammenhang nur die Betonung der für das deutsche klassische Drama bezeichnenden bürgerlichen Handlungszeit und deren geforderten „Wahrscheinlichkeit" und „Folgerichtigkeit" gegenüber den Herderschen Sätzen, die ungemessene Zeiten und Räume unbedingt gesetzlich machen wollen.

Ausdrücklich auf die Frage der Einheiten kommt nun Hebbel in seiner Rezension des Schiller-Körnerschen Briefwechsels zu sprechen.

Er zitiert zunächst, was Schiller über Aristoteles schreibt: „Was er

Digitized by Google

vom Dichter fordert, muß dieser von sich selbst fordern, wenn er irgend weiß, was er will: es fließt aus der Natur der Sache" und fügt dann gewichtig hinzu: „Wenn die in ästhetischen Dingen eingerissene Barbarei einmal wieder verschwindet, so wird sich's auch klar wieder herausstellen, daß der größte Kunstrichter aller Zeiten sogar für diejenigen seiner Forderungen, die nicht unmittelbar aus dem Wesen der Sache hervorgehen, triftige Gründe hatte. Sie gelten nicht unbedingt, sie können zuweilen aufgeopfert werden, weil sie dem Künstler sein Geschäft erleichtern, nicht erschweren sollen; aber wer sie im konkreten Fall unberücksichtigt lassen will, der frage sich wohl, ob er nicht dadurch, daß er dies tut, auf der einen Seite ebensoviel und mehr verliert, als er auf der andern gewinnt. Hierher gehört z. B. die Einheit der Zeit und des Orts, die Goethe in den Gesprächen mit Eckermann sehr richtig aus der Faßlichkeit ableitet. Ich fürchte sehr, man hat in Deutschland, als man auf Shakespeares Beispiel hin so geringschätzig mit ihr und mit vielem anderem ein für alle Mal und ganz im allgemeinen brach, das subjektive Lebensgesetz des ungeheuren Shakespeareschen Individuums, das mancher Exemtionen bedurfte, um sich nach allen Dimensionen hin ausdehnen zu können, mit einem objektiven Kunstgesetz verwechselt. Seien mir über diesen äußerst wichtigen Punkt ein paar Worte vergönnt. Es ist für mich kein Zweifel, daß Shakespeares Zerfließen in unendliche Einzelheiten sich mit der Natur des Dramas nicht verträgt. — — Die Kunst kann sich nicht, wie die Natur, ins Unermeßliche ausdehnen. — — Es folgt daraus für die Kunst zunächst die Notwendigkeit freiwilliger Beschränkung; — — Hiergegen verstößt Shakespare; er bringt keine Figur hervor, die nicht so viel Blut im Leibe hätte, daß sie nicht das ganze Drama überschwemmen müßte, wenn sie die Hand auch nur an einer Nadel ritzte. Aber diesem außerordentlichen Individuum verzeiht man das, ja man dankt ihm eine Grenzverwirrung, durch die man im Gebiete der Kunst eine unmittelbare Naturwirkung erfährt. Man tut dies jedoch nur, weil man fühlt, daß er nicht anders kann, und protestiert mit Ernst gegen die Konsequenzen, die der Unverstand aus einer so einzigen Ausnahme in seinem Sinn ziehen möchte" (W. XI. 186—188.)

Hebbel begründet vom tiefsten Seinsgrund aller Kunst her, den man kurz so fassen kann: Kunst ist Konzentration — er gelangt nur zur praktischen Ermahnung, macht halt vor: „— die gelten nicht unbedingt, sie können zuweilen aufgeopfert werden." Die klare Erkenntnis der äußern Form kann aber schärfer Postulat und Kompromiß mit dem Stoff scheiden, sie lehrt — es möge noch einmal hier am Schluß aller Erörterungen stehn —: das Postulat von der Einheit der Zeit folgt unmittelbar aus der fortrollenden Gegenwart.

Die Erfüllung dieses Postulates scheint allerdings nicht besonders erstrebenswert, wenn ein Mensch unserer Zeit über eine historisch treue Shakespeareaufführung urteilen muß:

„Die stärkste Wirkung versprach ich mir vom ununterbrochenen Spiel, also von den Stimmungskontrasten zwischen den Einzelszenen, die in geschlossene Gruppierung rücken. Meine Erwartung wurde enttäuscht. Im wesentlichen stellte sich bei mir Ermüdung ein, und ich war für eine unhistorische Zehnminutenpause hinter Akt III. Szene 1 aufrichtig dankbar. Entweder sind wir Modernen zu schwach geworden für die konstante Aufnahme von immer neuen Bühneneindrücken, oder es waren diese Schauspieler zu schwach, nur durch die Stärke der Eindrücke auf die Dauer zu fesseln. Schauspielerisch war die Vorstellung allerdings

Digitized by Google

ziemlich minderwertig, wenn man die Darsteller des Romeo und besonders der Julia ausnimmt. Das Heldenpaar wirkte zwar nicht durch feine oder starke Kunst, sondern durch die persönliche Note ihrer Darsteller. Es waren so junge Leute, daß auch die Jugend ihrer Figuren glaubhaft wurde, und dies Stück ist ja die Tragödie der Jugend." (R. Fischer: „Zur letzten Londoner Theatersaison." Herrigs Archiv C XV.)

Aber abgesehen von der mangelhaften Schauspielerleistung ist hier Shakespeares Überfülle zu bedenken und nochmals ein Hebbelwort zu hören:

„Wenn es nicht barock klänge, so wäre jetzt eher schon ein Buch über die Fehler oder doch über die Grenzen Shakespeares zu wünschen, über die individuelle Seite seiner schöpferischen Tätigkeit, die doch auch vorhanden ist, so selten sie hervortreten und so schwer sie zu erkennen sein mag, über das Minus, womit er manches Plus seiner Richtung erkaufte. Oder hat die griechische Tragödie in ihrer keuschen Gebundenheit nicht einen Zauber, dem Shakespeare notgedrungen entsagen mußte, als er die Elemente in voller epischer Breite entfesselte; gehen Äschylus und Sophokles wirklich so ganz in ihm auf, wie seine unbedingten Verehrer behaupten?" (W. XII. 30.)

Sodann wird, seit nicht mehr der antike Chor die Handlung gliedert, Pausen gibt, neue Kraft zur Aufnahme schöpfen läßt, der moderne Dichter es jedem Stoff individuell abringen müssen, Gliederung und Ruhestrecken zu gewähren. In „Fräulein Julie" ist es der Tanz.

Der Raum.

Jetzt die Gesetze, Tendenzen, welche aus dem räumlichen Charakter des Dramas entspringen. Wir haben zu unterscheiden: die reale Bühne, den idealen Ort als einige oder nur ein Szenenbild, und drittens wieder die von einer realen Psychologie geforderte Mehrzahl der Schauplätze, sagen wir den bürgerlichen Raum der Handlung.

Wieder muß das Äußerlichste, aber auf die Dichtung gestaltend Wirkende vorangehen: der reale Bühnenraum. Seine Möglichkeiten bestimmen ja die Möglichkeiten des Ortes in der Handlung. Will man z. B. keinen Bühnenwechsel, so ist der Dichter gezwungen, auch in der Handlung die Ereignisse auf einem einzigen Schauplatze spielen zu lassen. Was den echauffierten Dilettanten und den zu sehr im Stofflichen befangenen jungen Dichter lähmt, das preist der Meister als den wahren Quell eines organischen Stils: je mehr von der Konvention sanktionierte äußere Bedingungen hinsichtlich Aufführungszeit und Ort, je klarer, eindeutiger dieser äußere Zwang, desto reiner der Stil des Dramas; daher schaut er ewig voll Sehnsucht nach der griechischen Bühne mit ihren wenigen, aber festen Gegebenheiten, z. B. dem Platz vor Tempel oder Palast, zurück, und wenn er gar noch bedenkt, daß Staat und Religion diese Idealität schufen, trugen und aus aller gemeinen Wirklichkeit rein erhoben, so

Digitized by Google

fragt er sich wohl zuweilen verzweifelnd, wie er heute aus den Launen des Vergnügens, des Eklektizismus, bedrängt zudem von Oper und Kino, auch nur entfernt ähnlich feste und heilige, wenige und eindeutige äußere Gegebenheiten erhalten soll; und doch schützen sie allein das Drama vor dem Untergang in die dialogisierte Epik.

Die Tatsache des Bühnenraums! Man sehe die Bühne leer, einen Augenblick, zwei, noch länger, eine Weile — wie wir gespannt werden! Wenn wir die Antwort deuten, die in uns das beschwichtigt, was mit jedem Moment des Wartens vor der leeren Bühne stärker aus uns schreit, so ist es das: dieser leere Raum muß gefüllt werden!

Das Drama ist raumfüllende Gegenwart. Aus der spezifisch dramatischen Aufgabe, den Raum der Bühne für Zuhörer und Zuschauer zu füllen, folgen als Mittel zu ihrer Lösung die Forderungen nach Situationen im Handlungsverlauf, die die Lagerung der Kräfte im Spiel sinnlich, plastisch anschaulich vor Augen darstellen, ferner nach dramatischer, d. h. ineinandergeflochtener Rede, endlich nach raumfüllender Gebärde.

Das Vermögen der Bühne, mehrere Menschen einander gegenwärtig gegenüberzustellen, ihre Macht, Situationen darzustellen!

Was bedeutet die Tatsache: der Zuschauer übersieht mit einem Blick den Bühnenraum?

Wer in Dostojewskis „Idiot" den ersten Tag, dessen mächtige Schlußszene im Salon der Nastaßja Filippowna hinter sich hat, dem drängt sich ungestüm die Frage auf, und die Frage selbst scheint schon die Antwort zu sein: Was hätte da noch das Drama zu geben? Hier ist alles und mehr! — In der Tat, das Drama muß sich angesichts solcher Wirkungen epischer Kunst bis in den Grund hinab auf seine spezifischen Möglichkeiten, Ausdrucksmittel besinnen.

Man erinnere sich kurz: Nastaßja Filippowna feiert ihr Geburtstagsfest, alle Bekannten sind geladen. Sie hat ihrem Verführer Tozkij und dessen sauberm Freund General Jepantschin versprochen, mit einer Mitgift von 75000 Rubeln den Geldmenschen Ganja Ardalionijtsch zu heiraten, d. h. heute abend will sie entscheiden, ob sie Tozkij endlich aus ihrer Zange losgeben, die Pläne des Generals fördern, die Geldgier Ganjas befriedigen wolle. Aber heute sind Fürst Myschkin und Rogoshin in diesen fein berechneten Zirkel eingedrungen, alles steht in Frage. Die Geschichte des Tages ist an einem dünnen und seltsamen Faden aufgereiht: aus dem Zug, in dem der Fürst und Rogoshin nach Petersburg zurückgefahren sind, kommt man zu Jepantschins, ahnt und sieht zum Teil die Berechnungen im Kabinett des Generals, lernt im Salon seiner Frau die geniale Menschenschau des „Idioten" kennen, der Dichter berichtet, wie Tozkij die Nastaßja erzog und verführte, dann sieht man Ganja zwischen Aglaja und Nastaßja, sieht ihn zu Hause zwischen Mutter, Schwester und Vater, erlebt hier zum erstenmal direkt die elementare Natur Nastaßjas, die übermenschliche Wahrheits- und Liebeskraft des Fürsten, wenn ihm Ganja ins Gesicht schlägt, seine Liebe zu Nastaßja, die bäuerisch grobe, einfache und doch grandiose Leidenschaft Rogoshins — jetzt, abends im Salon, wird Nastaßja

Digitized by Google

sich für Ganja entscheiden, vor Tozkij und Jepantschin, endlich! aber es kann sein, daß Rogoshin sie um den Preis von 100 000 Rubeln entführen darf, oder der Fürst — nein doch —! So haben sich ungeheure Spannungen angehäuft, sie lagern im Salon Nastaßjas, hier müssen sie sich lösen, alle Hauptpersonen und eine genügende Menge von Statisten, Resonanz, sind da: eine Situation, wahrhaft groß, dramatisch wie nur irgendeine! Es geht um den Sturz in die Hölle oder die Heiligung der menschlichen Seele. Die Situation: Nastaßja, die einst plötzlich entdeckt hat, daß die Wohltaten eines Tozkijs, die Erziehung, die sie in das Reich der irdischen Heiligtümer Kunst und Wissen führten, erbärmliche Lügen waren und nur dazu gedient hatten, sie zur Dirne zu machen, Nastaßja, die Tozkij haßt, der vor ihm ekelt, die den bescheidenen Jepantschin lächelnd verachtet und den stärkeren Ganja haßt, Nastaßja, die in ihrer Erniedrigung, Selbstqual jahrelang von dem reinen und mutigen Toren als ihrem Erretter geträumt hat, sie, die daran verzweifelt, die von ihrer gewaltigen Liebeskraft geforderte Reinheit durch den heiligen Idioten wieder zu erringen und sich daher mit ihrem elementaren Entweder-oder-Charakter in Stolz und selbstgewähltes Dirnentum stürzen muß — da steht sie — und ihr gegenüber im gleichen Raum die Menschen ihres Schicksals: ihr gegenüber der heilige Fürst-Idiot, der zu ihr sagt: „Nastaßja Filippowna, ich sagte Ihnen vorhin, daß ich Ihre Einwilligung als Ehre auffassen werde. — Aber Sie sind ja doch völlig unschuldig. — Was will denn das sagen, daß Rogoshin zu Ihnen gekommen ist und Gawrila Ardalionitsch Sie betrügen wollte? Das, was Sie getan haben — dazu wären nur wenige fähig, das sage ich Ihnen. Daß Sie aber mit Rogoshin fortfahren wollten, das wollten Sie ja nur im Augenblick eines krankhaften Anfalls — Sie sind stolz, Nastaßja Filippowna, vielleicht aber sind Sie schon dermaßen unglücklich, daß Sie sich selbst tatsächlich für schuldig halten — ich werde Sie mein ganzes Leben lang hochachten, Nastaßja Filippowna....", das sagt er, der ihre tiefste Sehnsucht, die Sehnsucht nach Reinheit, erfüllen könnte — ihr gegenüber Rogoshin, der leidenschaftliche Tatmensch, trotz allem Bäuerischen, trotz dem 100 000-Rubelkauf, auch ein Ganzer, der ihren Stolz und ihre Selbstzerstörungswut reizt — ihr gegenüber Tozkij, der, seit sie ungerufen in Petersburg erschienen ist, vor ihr zittert, sie begehrt, sie jetzt scheinbar weltmännisch klug um 75 000 Rubel abfinden, sich bürgerliche Legalität erkaufen will und es noch einmal dulden muß, daß sie ihn dunkel anblitzt, wie er seine gemeinste Tat, natürlich nicht ihre Verführung, erzählt im Zwange eines gesellschaftlichen Petit jeu — ihr gegenüber der Geldmensch Ganja, „der Schuft", der die eigene und des Weibes Seele über Haß und Verachtung weg verkaufen will — ihr gegenüber alle die andern, mehr Statisten: der schlichte, erbärmliche Streber und Geldmacher, Konnexionenschacherer General Jepantschin, dann der Mann, der Geldleiher Ptizyn, der Narr Ferjschtschenko, der Stutzer Saljosheff, der alte Seher, Darja Alexejewna, die stumme Deutsche, die beiden treuen Mägde und dann die Rotte Rogoshins mit Lebedeff an der Spitze — diese Situation! In ihr als Hauptereignisse: das Erzählen der gemeinsten Taten, die Frage an den Fürsten wegen der Verheiratung und die Ablehnung Ganjas, Nastaßjas Entschluß, entweder mit Rogoshin zu gehen oder Wäscherin zu werden, also so oder so aus dem Leben der Lüge, der Maitresse herauszutreten, dann Rogoshins Werbung mit den 100 000 Rubeln, die Werbung des Fürsten mit seiner menschenheilenden Kraft, die Feuerprobe Ganjas mit dem 100 000-Rubel-Paket in den Flammen, zuletzt Nastaßjas Fortsturz auf den Troiken Rogoshins in die Nacht hinaus, des Fürsten Aufbruch ihr nach.

Es kann nichts Dramatischeres geben, urteilt man rückblickend

Digitized by Google

auf das Erleben dieser Szene. Aber die Besinnung, wenn sie die Wirklichkeit der Schauspieler, der Bühne mit der epischen Erzählweise vergleicht, sieht, auch wenn sie manche der mächtigen Wirkungen, die allein Wirklichkeit und niemals Phantasieerlebnis haben kann, unbeachtet läßt, doch immer noch dies und erkennt es als ein Wesentliches: im Epos müssen lange Partien bloß deutender, berichtender Sätze hingenommen werden, die, weil sie erst nach und nach zusammenfügen, die Unmittelbarkeit des Erlebens, den Fluß der Ereignisse unterbrachen, störten. z. B.: Rogoshin mit seiner Rotte tritt ein, lange Beschreibung muß das Dramatische des Ereignisses episch brechen: „Rogoshins Rotte bestand fast aus denselben zweifelhaften Individuen, mit denen er schon bei Ganja eingedrungen war. Hinzugekommen waren noch zwei: ein heruntergekommener Alter, der seinerzeit Redaktor gewesen war — Herausgeber irgendeines kleinen skandalösen Lokalblattes, das ausschließlich polemische Artikel brachte — und von dem man sich erzählte, daß er seine ganze Habe und sogar ein falsches Gebiß vertrunken habe; und dann noch irgendein verabschiedeter Unterleutnant, der in jeder Beziehung, sowohl dem Gewerbe, wie der Bestimmung nach, ein Gegner und Konkurrent des Riesen mit den Fäusten zu sein schien und den kein einziger der Rogoshinschen Rotte kannte“ usw. $3^1/_2$ Seiten, bis es heißen kann: „— Rogoshin — Kaum hatte er die Portieren zurückgeschlagen und Nastaßja Flippowna erblickt — —“ Die Besinnung erkennt, wie die Epik, da sie eine Vorstellung nach der andern, einen dünnen, unaufhörlich fortlaufenden Faden geben muß, das auffassende Auge des Lesers immer nur auf eines, jetzt auf diese Person, dann auf die andere richten kann und daher just dort, wo es zwischen zwei Gegnern, Menschen dramatisch würde, entweder mühsam hin und her eilen muß, oder nur die Rede des einen geben kann, aus ihr das Leben des andern erraten lassen muß, d. h. weit abgeschwächter, fast unsichtbar darzustellen vermag.

Kurz, die Besinnung erkennt, der Rhythmus des Erlebens wäre bei dramatischer Darstellung ein anderer, weil die Akzente, welche die einzelnen Ereignisse in den Vordergrund rufen müßten, anders verteilt würden — wir hätten durch das Ineinandersein von Sein und Werden ununterbrochene Folge, daher intensiveren Zusammensturz des Geschehens, vor allem: das Gleichzeitige, das Beieinander und Gegenüber, das Wesentliche, das Dramatische von Situationen wie der vorliegenden, käme erst zur wahren sinnlichen Anschauung und damit zum intensiveren Erleben, wir hätten den wahrhaften Zusammenblick der Spannungen, der Menschen und ihres Gegenüber — wir haben im Drama den Götterblick über das Geflecht der menschlichen Beziehungen. Theoretisch gesagt: Sein und Werden ineinander und mit einem Blick zu übersehen, zu durchschauen, so daß wir selbst die Musik, die Lyrik, das ernste Bedenken solcher Sichten empfinden und dichten können. — Man erwäge im Zusam-

Digitized by Google

menhang unseres gesamten Menschenlebens, was diese wirkliche Schau, die uns das Drama schenkt, für uns ist: wir sehen auf der Straße, auf einem Platz eine Masse Menschen, aber abgesehen von Mienen, die etwas ahnen lassen, ist dies Durcheinander hinsichtlich unserer tiefen Sehnsucht nach der geoffenbarten Seele stumm für uns. Eine ganz erschreckende Tatsache, unsere Einsamkeit inmitten der Menschen! Und in der eigenen Familie der Blick über den Tisch, wie viel Fremde, Mißverstehen, Einsamkeit, wie viel auch da stumm, Spiel, nicht Seele! Und nun in der Dichtung mit der Schau des Meisters die Offenbarung der Seele, die Erkenntnis der Fäden von Mensch zu Mensch! Im Epos ist immer nur eines zu sehen möglich; nur rückblickend in der Phantasie, nach Maßgabe des Vermögens, dies Zusammensehen einer Situation einigermaßen erreicht; aber im Drama gibt's in voller Realität die Schau über und durch alle Menschen einer Situation. Mit einem Blick alles Sprache, Offenbarung, mit einem Blick sind die stummen Puppen Menschen geworden. Erst im Drama erleben wir voll das Sein anderer in einer Situation. Je mehr wir von einem Menschen wissen, je schwerer, wesenhafter wird er; vor Gott, vor seiner Allwissenheit wiegen wir alle gleich schwer.

Die Tatsache, daß der Zuschauer mit einem Blick den Bühnenraum übersieht, bedeutet somit, daß das Drama einen Götterblick zu schenken hat.

Der Zuschauer sieht mit einem Blick die Fäden zwischen den Handelnden in einer Situation, sieht die Pfeiler eines Gewölbes und weiß, wenn einer stürzt, bricht alles zusammen, ist die Katastrophe da. Was ist da an gewaltigster Erschütterung, Lebensoffenbarung die Schau auf eine Stille zwischen den Menschen — zwischen den Menschen, die sich mit verhaltenen Gebärden, Welten von Gefühlen gegenüberstehen, in die Augen blicken, im nächsten Moment sich das über Leben und Tod entscheidende Wort zuschleudern werden. Keine andere Kunst erreicht solche Wirkung. Hier ist das Drama.

Den großen Dramatikern aller Zeiten ist natürlich diese Möglichkeit der äußern Form auch von Einfluß auf die Komposition geworden. Sie erstrebten bewußt solche Situationen, in denen sich die Hauptpersonen zu entscheidender Auseinandersetzung gegenüberstehen, wo die Grundsituation des Kampfes, die Lagerung der Kräfte, das Netz der Beziehungen und Spannungen sinnlich anschaulich, plastisch dargestellt wird. Man erinnere sich an den einen Shakespeare, seine berühmtesten dramatischen Szenen; es sind immer große Situationen, und aus jedem Drama ist zum mindesten die Schlußszene als solche anzuführen.

„Hamlet": die Szene mit dem Schauspiel im Schauspiel. Die Beziehungen, Spannungen sind: von Hamlet zur Mutter, zum Oheim, zu Ophelia, zum Geist des Vaters, zum Schauspiel, zum Freund Horatio, zum Hof, sodann von der Königin zu Hamlet, zum König, zu Ophelia, zum Königspaar im Schauspiel, zum gemordeten Gatten, zum ver-

Digitized by Google

sammelten Hof — desgleichen die Beziehungen, die vom König ausstrahlen bis hinab zur einfachen schweigenden Ahnung und Neugier des letzten Höflings. Die Schlußszene: wie sind alle da und somit wieder das ungeheure Netz! Hamlet, und mit ihm der Geist des Vaters, das Jenseits, der Freund Horatio, mit Fortinbras, dem Tatmenschen, die ideelle Ergänzung Hamlets, dann Laertes, und mit ihm die Geister des Polonius und der Ophelia, König und Königin, der Hof, d. h. die Öffentlichkeit, die Welt.

In „Macbeth" die Bankettszene: Macbeth, die Lady, Geist des Banquo und mit ihm der Geist Duncans, die andern Geladenen, d. h. die bleibende, rächende, ausgleichende Welt. Die Schlußszene! Ferner die Schlußszene in „Othello", „Romeo und Julia" „Maß für Maß" „König Lear" usw. Wie weiß das Schiller schon in der Schlußszene der „Räuber"; wie ist es höchste Kunst, wenn in der Mitte der Tragödie sich Maria und Elisabeth gegenüberstehen; oder im „Wallenstein" Wallenstein, Max, die Generäle, Oktavio Pikkolomini und Questenberg; die Schlußszene, Schlußsituation im „Wallenstein"!

Und was ist es, das Hebbels „Gyges und sein Ring" trotz aller tiefen Poesie und Dichtung im hohen Sinne auf der Bühne merkwürdig dünn erscheinen läßt? Es stehen sich immer nur zwei gegenüber, nie sind die drei Hauptpersonen in einer großen Situation zusammen zu sehen. Nicht einmal in der Schlußszene etwas von Kandaules da! Shakespeare dagegen läßt noch die Särge der Gefallenen hereintragen, z. B. Gonerils und Regans in „Lear"!

Fortrollende Gegenwart und Situation auf der Bühne — da haben wir schon die Elemente, welche das Wesen des Dramatischen ausmachen; schon hier können wir den Begriff „dramatisch" definieren. Man hat bis jetzt einseitig auf den Ablauf der Motivenreihe, die Kausalitätskette geschaut, man hat eine spannende Handlung verlangt, sie als das Dramatische bezeichnet. Es sei demgegenüber nochmals gesagt: einzig der Roman kann eine durch Verwicklung und Weite spannende Handlung geben, weil er die Freiheit des Orts- und Zeitenwechsels hat, eine fast unbegrenzte Zahl von Personen vorführen darf, kurz: weil die Faßlichkeit im Epischen etwas anderes ist als im Drama. Das wahrhaft Dramatische heißt: in der erhaben unerschütterlich vorwärtsfließenden Zeit, Gegenwart, stürzt eine Handlung mit wenigen Zügen in eine große Situation zusammen, in deren gespannter Atmosphäre ein Wort die lösende Katastrophe entfesselt. Soll nur ein Wort gegeben werden, so ist es: Zusammensturz — und muß eine Veranschaulichung gegeben sein, so höre man Herder über Shakespeares Tragödienschlüsse: „Wie mühevoll, ehe die Triebfedern in Gang kommen! je mehr aber, wie laufen die Szenen! wie kürzer die Reden und geflügelter die Seelen, die Leidenschaft, die Handlung! und wie mächtig sodann dieses Laufen, das Hinstreuen gewisser Worte, da niemand mehr Zeit hat. Endlich zuletzt, wenn er den Leser ganz getäuscht und im Abgrunde seiner Welt und Leidenschaft verloren sieht, wie wird er kühn, was läßt er aufeinander folgen! Lear stirbt nach Cordelia und Kent nach Lear! es ist gleichsam Ende seiner Welt, jüng-

Digitized by Google

ster Tag da, da alles aufeinanderrollt und hinstürzt, der Himmel eingewickelt und die Berge fallen; das Maß der Zeit ist hinweg. —"

Fortrollende Gegenwart, zeitliche Erstreckung, Folge, Handlung, Werden und: Situation, Gegenüber, Charakter, Sein — es liegt in der Natur der Sache, daß sich diese zwei in verschiedenem Grade mischen können, daß die Zeiten und die Dichter bald mehr das Fortrollende, die eigentliche Handlung betonen, bald mehr nur die Situation hinstellen und lyrisch ausschöpfen.

Shakespeares Art ist von Otto Ludwig trefflich beschrieben worden: „Entwicklung der Situation."

„— Shakespeare vermeidet durchaus den Anschein des Skelettartigen, Geradlinigen, Pressierten. Der Ast zweigt sich ab. Austiefung der Situation. Hier ein Beispiel: Hamlet tritt vom Geiste geführt an einer einsameren Stelle der Terrasse wieder auf. Er fragt: ‚Wo führst du mich hin? Red'; ich geh' nicht weiter.' Der Geist fängt nicht gleich an zu erzählen. Er sagt erst: ‚Hör' an!' Hamlet entgegnet: ‚Ich will's!' Und noch beginnt der Geist nicht; er bereitet den Eindruck seiner Rede noch vor durch: ‚Schon naht sich meine Stunde, wo ich den schwefligen, qualvollen Flammen mich übergeben muß.' Hamlet sagt: ‚Ach, armer Geist!' Der Geist beginnt immer noch nicht, Hamlet dringt auch nicht auf die Erzählung. Er sagt: ‚Beklag' mich nicht, doch leih' ein ernst Gehör' dem, was ich kund tun will.' Hamlet entgegnet wiederum bloß füllend: ‚Sprich, mir ist's Pflicht zu hören.' Der Geist greift vor: ‚Zu rächen auch, sobald du hören wirst.' Nun fragt Hamlet: ‚Was?' — Nun noch immer nicht erzählt der Geist, er sagt erst, wer er ist, was bloß verständig betrachtet unnötig wäre. Noch immer bereitet er die Stimmung vor, indem er seinen Zustand im Fegefeuer wirksamer dadurch beschreibt, daß er sagt, welchen Eindruck die Beschreibung, die er nicht machen dürfe, auf Hamlet wirken würde. Zugleich gibt ihm dies Gelegenheit zu wunderbar poetischem Ausdruck. Nach einer langen Periode macht sein: ‚Horch! horch, o horch!' einen wunderbar stimmungsreichen Eindruck. Es sind zugleich Seufzer. Was muß das nur sein, was er zu erzählen hat? Eine balladenmäßig volkstümlich grausenhaft süße Spannung ist angelegt. Aber noch immer kommt die Erzählung nicht. Es ist, als wollte der Geist seine Erzählung selbst noch hinausschieben; dadurch wird die Erwartung noch gespannter. Nun kommt aber erst noch einmal: ‚Wenn du deinen teuren Vater je liebtest.' — Hamlet schaltet ein; man sieht seinen gespannten Zustand darin: ‚O Himmel!' — Wie kann der Geist so fragen? und jetzt? wie kann Hamlet jetzt austönen, wie er den Vater liebt, da tiefstes, ungeheuerstes Mitleid diese Liebe noch entflammt und der Drang, ihn zu rächen. Er soll den Vater rächen, aber noch ist nicht gesagt, an wem. Erst sagt der Geist noch wofür. ‚Rächt' seinen schnöden, unverschämten Mord.' Hamlet fährt auf: ‚Mord?' Nun wird erst der Mord noch allgemein beschrieben: ‚Ja, schnöder Mord, wie er aufs beste ist, doch dieser unerhört und unnatürlich.' Hamlet: ‚Eil' ihn zu melden, daß ich auf Schwingen, rasch wie Andacht und der Liebenden Gedanken, zur Rache stürmen mag.' Zu bemerken, wie hier das: ‚Durch wen? daß ich ihn töte!' plastisch gemacht ist. Der heftige Drang ist hier nicht durch heftig ausgestoßene, rasche Worte ausgedrückt. Die Raschheit ist beschrieben: Er sagt: er will rasch sein, aber er sagt es nicht rasch. Spricht der Schauspieler die Rede rasch, so macht sie einen größern Eindruck, als wenn sie kurz wäre, also unmittelbar die Raschheit ausdrückte. Nun noch immer sagt der Geist nicht, an wem er gerächt sein will. Er sagt: ‚Du scheinst mir willig. Auch wärst du träger' usw. — Dadurch wird die Idee von Hamlets Cha-

Digitized by Google

rakter und von dem ganzen Stücke voraus ausgesprochen. Denn Hamlet zeigt sich dann in der Rache wirklich so träge. Noch einmal dann: ‚Nun Hamlet höre.' Nun sagt er, wie es von seinem plötzlichen Tode heiße, und daß so das Ohr des Reiches getäuscht werde, und nun endlich kommt, an wem er Rache haben will. Wenn etwas, so erinnert das an Beethovens Modulation. Aber es kommt erst ein Trugschluß; der Geist nennt noch immer nicht ohne weiteres den Namen, er sagt: ‚Wisse, die Schlang', die deines Vaters Leben stach, trägt seine Krone jetzt.' Und Hamlet spricht erst aus, daß er es geahnt: ‚O mein prophetisches Gemüt!' Und fragt endlich den Namen nennend, doch noch: ‚Mein Oheim?' ‚Ja', sagt nun endlich der Geist, und nun erst beginnt die Erzählung. Dieses durch Rückhalten des Wortes die Spannung zu steigern, ist ein Hauptkunstgriff Shakespeares. Nach dieser Vorbereitung macht nun erst das Wort den Eindruck, den es machen kann. Zugleich wird das bloße, dünne Aufzählen vermieden, und der Eindruck zugleich ein künstlerischer. Der Geist könnte es gleich sagen, Hamlet weiß es eigentlich schon durch die bloße Erscheinung und Aufforderung zur Rache. Aber das Zögern beider, das das Schreckliche hinhalten will, bringt sympathetisch im Zuhörer dieselbe Stimmung, dieselbe Angst vor dem Aussprechen des Wortes hervor, das er gleich im Anfang des Stückes erriet. Wunderbar ist die Mannigfaltigkeit Shakespeares in diesen Vorbereitungen, so daß man fast jede einzelne Szene erst anatomieren muß, um zu finden, daß sie fast alle so gebaut sind. — So wird die Stimmung der einzelnen Szenen fixiert, und der Eindruck jeder vollständig ausgebeutet und dem Hörer ins Herz und Gedächtnis gegraben; was bei dem Reichtum seiner Stücke notwendig ist, wo sonst immer ein Eindruck den andern verlöschen würde. Und so ist auch in den affektvollsten Szenen ein reicher Gehalt möglich. Ein Shakespearisches Stück ist eine fortwährende Vorbereitung auf die Katastrophe, und so hat jede einzelne Szene ihre eigene kleine Katastrophe, zu der der übrige Dialog Vorbereitung ist. — So ist der darauffolgende Monolog Hamlets: ‚O Herr des Himmels! Erde! was noch sonst? nenn' ich die Hölle mit?' nur eine auseinandergelegte Interjektion, ein gegliederter Naturlaut. Eine Selbstreizung des Affekts, der sich in kleinem Gelde gern ausgibt, sich detaillierend austobt, nicht von seinem Gegenstande loskommt. Hamlet, ein Mensch von äußerst reizbarem Gefühls-, aber ebenso schlaffem Begehrungsvermögen. — Es liegt auf der Hand, daß, um solche Wendungen dem Gespräche zu geben und dadurch Gehalt und sinnliche Bewegung in der Behandlung zu vereinen, man durch den Stoff nicht geniert sein darf. Der wesentliche Inhalt einer solchen Szene muß jederzeit ein kleiner sein, ein leicht übersichtlicher. Das Maß muß jedes Stück sich sogleich selber vorschreiben, nach dem die auffassende Phantasie des Hörers seine Einzelheiten messen soll. Das an Handlung reichere Stück wird ein größeres Maß, größere Verkürzung verlangen, wird einen gedrängteren Auszug des Lebens vorstellen als ein ärmeres. Man wird die Handlung äußerst simplifizieren müssen, um Platz für das Detail des Dialoges zu erhalten. Im ‚Lear' ist deshalb die eigentliche Handlung auf ihre Hauptzüge reduziert, dadurch ist Raum gewonnen worden für ganze Szenen, die fast nur Detail sind, und in diesen ist der Gehalt. Im Detail leben sich die Charaktere aus und die Situation. Die eigentlichen Handlungsschritte sind die Rucke, durch die der Guckkastenmann Poet ein Bild verschwinden und ein anderes erscheinen läßt. Das Detail ist dann die Betrachtung des neuen Bildes. Ohne solches Detail würde ein Stück einem Guckkasten gleichen, dessen Bilder sich unaufhörlich bewegend ablösten, der Zuschauer würde keines ordentlich beschauen können und zuletzt nicht wissen, was er gesehen und gehört. Eindrücke und kein Eindruck." (E. IV. 63—66.)

Digitized by Google

Ähnlich spricht Ludwig unter dem Titel „Ökonomie des Dramatikers", z. B. „Zu aller Illusion gehört eine gewisse Breite, erst wenn man sich in eine Situation hineingelebt, begreift man, wozu sie führen kann usw." (E. IV. 66.) Man erinnere sich auch an seine Hauptregeln der Komposition, sodann des Bildes: „Die Handlung sind Knochen und Gelenke, das Leiden, der Seelenzustand, das Fleisch" (E. IV. 82) oder an die Ausführungen, „Handlungsszenen als Zustandsbilder". Darum will Ludwig für die dramatischen Stoffe folgendes bestimmen:

„Man ist geneigt, Stoffe mit stark vorwärts treibenden Leidenschaften und viel äußerer Bewegung als die für die Tragödie günstigsten anzusehen, namentlich aber für die, deren Bearbeitung die wenigste Schwierigkeit habe. Diese Meinung ist eine falsche. Der Stoff ist unter andern der glücklichste für die Bearbeitung, der am meisten Stetigkeit hat, der immer dieselbe kleine Anzahl von Personen im engsten Raume zusammenhält und mit ruhiger Bewegung seinem Abschlusse entgegengeht. So ‚Hamlet' ‚Othello', der Anfang des ‚Julius Cäsar' usw. In Szenen ohne eigentliche Tathandlung, wozu ich auch Entschlüsse, Pläne usw. zähle, in welchen die Stimmung von einer Tathandlungsszene wie in figurierten Orgelpunkten ausklingt, oder in denjenigen, in welchen die Gegenharmonie als Zwischensatz einem erwarteten Themaeintritt unmerklich entgegenarbeitet, findet das polyphone Ausleben mehrerer kontrastierender Stimmen nebeneinander, worin die Poesie am meisten Spielraum hat, am bequemsten Platz. Dahin sind zu rechnen z. B. die Learszenen während des Gewitters, die im ‚Othello', wo Desdemona sich an Jago wendet usw. Je stärker die Kausalität vorschreitet, desto weniger ist Raum für die Poesie; entweder sie kann sich nicht entwickeln, oder es ist für den Zuschauer nicht die Stimmung möglich, er hat nicht die Freiheit, sie auf sich wirken zu lassen. Die günstigste Handlung, Tathandlung, ist ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart, Intentionen usw. scharf kontrastierter Personen von Anfang bis zum Ende auf einen möglichst engen Raum zusammengedrängt sind —" (E. IV. 61.)

Und so ist denn auch hier die Monographie am Platz, welche zu verstehen sucht, wie die Mischung von fortrollender Gegenwart, Handlung mit der Ruhe der Situation innerhalb eines Stiles organisch ist; in der griechischen Tragödie mehr Situation, in der modernen einen Zuwachs an Handlung, in der Oper wieder mehr Situation.

Da wir durch Ludwig ein Detail erkannt haben, so möge uns Herder die Anschauung vom Ganzen, seiner Entstehung geben; wir verstehen dann mit ihm, warum Shakespeare mehr Handlung bringen mußte.

„Shakespeare fand keinen Chor vor sich; aber wohl Staats- und Marionettenspiele — wohl! er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim! das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt! Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem herrlichen Ganzen! Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte,

Digitized by Google

der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Aktion im Sinne der mittlern, oder in der Sprache der neuern Zeiten Begebenheit (événement), großes Ereignis nennen wollen — — denn ich bin Shakespeare näher als dem Griechen (Sophokles). Wenn bei diesem das Eine einer Handlung herrscht, so arbeitet jener auf das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit. Wenn bei jenem ein Ton der Charaktere herrschet, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, so viel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Konzerts zu bilden. Wenn in jenem eine singende feine Sprache, wie in einem höhern Äther tönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten, ist Dolmetscher der Natur in all' ihren Zungen — und auf so verschiedenen Wegen beide Vertraute einer Gottheit? — Und wenn jener Griechen vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakespeare nordische Menschen! Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akte, Kulisse verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt! — einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende. blinde Werkzeuge zum Ganzen eines theatralischen Bildes. einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschaut! Wer kann sich einen größern Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter! denken?" (S. 5.)

Das Drama zeit- und raumfüllende Gegenwart. Die Vision des Dramatikers schaut im Kampf verflochtene Menschen. Die Bühne prägt diesen Kampf in anschaulichen Situationen plastisch aus — die Menschen des Dramas stehen einander gegenüber — das alles schafft den Charakter der dramatischen Rede: sie muß immer raum- und zeitfüllender Dialog sein, kann nie Monolog werden. Sie muß unter dem Titel „Raum im Drama" beschrieben werden, weil sie Dialog ist, raumfüllend, Situation, und erst sekundär hieraus ihr Zeitliches, ihre Fortbewegung, ihr Anteil an der Handlung entspringt. Der Monolog kann einen zeitlichen Ablauf füllen, niemals aber Raum.

Gott hört alle Menschen, durchschaut sie alle, versteht sie alle, er stellt sich selbst in allen dar. Auch vom dramatischen Dichter müssen wir sagen: er stellt sich selber dar, es ist eine Einheit, die er mit einer Mehrzahl ausdrückt, es ringt ein Gespräch in seiner Brust und er entfaltet es auf der Bühne in die Einzelstimmen, die wieder zusammen das eine sind hier wie in der Brust: das ringende Gespräch. Vier Menschen im Drama wie die vier Stimmen im Quartett: jede ein Instrument, sinnlos allein, zusammen erst die Melodie bauend, diese mehr als das Einzelne und die Summe, ein Eigenes — Glieder und Organismus. Verlangt zur epischen Rede machen: zur Rede eines Einsamen, zum Monolog machen, so heißt zur dramatischen Rede wandeln: die einzelne Stimme zum bloßen Glied eines Ganzen, einer mehrfältigen, ringenden Einheit machen. Im rein dramatischen Gespräch stellt der Dichter nur die Beziehungen zwischen den Menschen dar, die Worte, die seine Personen an

Digitized by Google

ihre Gegner richten. Diese Worte sind zweifach bedingt, einmal durch die Rücksicht auf den Gegner und sodann durch das eigene Erleben, sie sind immer ein Kompromiß, eine Resultante, daher doppeltönig, zweideutig; es ist die Meisterschaft der dramatischen Rede, wenn der Zuhörer vor der Bühne mehr hört als der Gegner auf der Bühne. Die dramatische Rede ist die situationgeborene, situationtreibende.

Für die folgenden Ausführungen, meist nach Ludwig und Bab gegeben, ist es notwendig, sich vorher noch einmal klar geworden zu sein, was es bedeutet: die dramatische Rede raumfüllend. Hier ist es wieder ganz besonders augenfällig, wie die äußere Form die innere bestimmt, in diesem Falle: wie nur eine gewisse spezifische Schwere des Interesses und sodann dessen Gestaltung als gewichtige Rede und Gegenrede den realen Bühnenraum zu füllen vermag. Man vergegenwärtige sich im Epos von „Tristan und Isolde" die Szene, da die Geliebte ihre Unschuld im unversehrten Tragen des glühenden Eisens erweisen soll. Die Situation: Andacht und Gebet im Dom — der Mensch vor Gott — das Volk, der Hof, alle Freunde und Feinde herbeigeströmt zu diesem Gerichtstag über der Königin, des Königs, des Landes Ehre — Isolde allein Himmel und Erde gegenüber im tiefen Gefühl ihres Rechtes auf die Liebe zu Tristan, ihrer den Verhältnissen gemäß gerecht erfüllten Pflichten gegen den König, vor diesem Mann und König, vor ihren Feinden, die bald zu jauchzen hoffen, denn sie sahen viel, vor ihren Freunden, die sie furchtbar enttäuschen oder beglücken wird — im Hintergrunde der geliebte Wallfahrer mit der stummen Frage, der unendlichen: was tut Isolde, was tut Gott? — welch spannende Situation, wenn sie kühn ihren Eid zu Gott und allen Heiligen schwört, das Eisen ergreift, unversehrt bleibt, siegt! Spannend auch, weil wir Hörer das Spiel durchschauen. Ich sage aber spannend, nicht dramatisch! Denn diese Szene, episch wundervoll, ist dramatisch unmöglich, sie wäre auf der Bühne eine gähnende Leere und zudem widerwärtig. Man verdeutliche sich ganz genau das Zeitraubende und Leere im Aufmarsch des Volkes, der Ritterschaft, des Hofes, des Königs — um der kleinen Täuschung willen — nämlich so auf die Bühne getragen, wie Gottfried von Straßburg erzählt, mit nur jenen direkten Reden. Man höre den Schluß:

„Frouwe", sprach der künic dô,
„es dunket mich genuoc hier an,
alse ich mich's versinnen kan.
nu nemet daz isen ûf die hant;
und alse ir uns habt vor genant,
als helfe iu got ze dirre nôt!"
„âmen!" sprach diu schoene Isôt.
in gotes namen greif si 'z an
und truog ez, daz si niht verbran.

Im Epos vermag die List die Szene, diesen Aufwand zu tragen,

Digitized by Google

weil alles nur in der Phantasie spielt, in wenige Verse zusammengedrängt ist. Auf der Bühne, dramatisch, müßte das Interesse ganz anders gelagert werden: es müßte etwa in heftigen Reden und Gegenreden von Freund und Feind zuerst um die Zulässigkeit der Feuerprobe gestritten werden, Isolde noch schweigend. Nach dem schwer errungenen Sieg der Feinde, gewonnen durch einen kleinen, impulsiven Schritt Isoldens — sie hat mit einem Blick auf den zweifelnden König zuletzt selbst die Probe verlangt — jetzt erst die Königin in den Vordergrund, die zweite Stufe des Kampfes: das Ringen um den Eid in Gegenwart des glühenden Eisens, vor dem die zarte Frau körperlich und seelisch schaudert. Sie zögert, der Hohn der Feinde treibt sie weiter, zuletzt bricht, weil sie auf dem unerschütterlichen Grunde ihrer gewaltigen Liebe lebt, Mut und Vertrauen zu einem Gott durch, sie wagt's, sie will's. Dies herrliche Wachsen, Offenbaren der Liebe, diese innere Feuerprobe, dargestellt in Reden und Gegenreden, sie würde allseitig blendend hell charakterisieren und tiefe Poesie schenken, sie wäre dramatisch, so dramatisch, daß die sinnliche Gebärde, das Tragen, hinter die Bühne verlegt werden müßte, um den Sieg der Seele nicht läppisch auch noch „wirklich" erweisen zu wollen — solche Liebe kann nur siegen. Rede und Gegenrede — raumfüllende! Natürlich bleibt im Grunde das Interesse das gleiche: die Feuerprobe, aber die Darstellung ist eine andere: dem Epos genügt, ja, ist eben wichtig die Gebärde, dem Drama kann sie nur Anlaß, situationschaffend für Rede und Gegenrede sein.

Rede und Gegenrede, Kampfrede, „Duell", die dramatische Situation, „das Spiel mehrerer Wellen widereinander": sicher, der Dualismus ist die Wurzel und die Urgestalt des Dramatischen, und so wäre in dessen Beschreibung von der Zweiheit als seiner Gestalt auszugehen, wie das Julius Bab in seiner „Kritik der Bühne" getan hat. Aber hier, wo die äußere Form der bestimmten Dichtungsgattung Drama gezeigt werden soll, also eine besondere Darstellung des umfassenden Begriffes „dramatisch", müssen doch die zeitlichen Verhältnisse als die bestimmenderen zuerst erörtert werden. Sie sind die bestimmenderen deshalb, weil Rede und Gegenrede, in der speziellen dramatischen Form als Kampfrede, nie lange dauern kann, sie drängt nach einer Spitze, einem Entweder—oder, nach einer lösenden Gebärde, Tat — das graphische Bild der dramatischen Handlung ist der Keil. Wie bald die Spitze, Schneide, die endende Tat erreicht werden soll, das hängt von der Konvention der Aufführungszeit ab. Wie wären unsere Dramen ganz anders, epischer, was alles würden sie darzustellen versuchen, wenn ihnen 8 bis 10 Stunden Aufführungszeit gegeben wäre! (Wie in China.) Das Tempo von Hieb und Parade im dramatischen Gespräch, im Drama, wird also von der Aufführungszeit bestimmt. Sie muß daher in einer Beschreibung der äußern Form des Dramas als erster Fak-

Digitized by Google

tor behandelt werden, und die Rede als Gegenüber, Situation, als in den räumlichen Verhältnissen zu begreifende, an zweiter Stelle, wiewohl die organische Gliederung diese ist: Wurzel im Innersten, in der Menschenbrust, ist die Zweiheit, die Kampfrede, und hinzu tritt von außen, von der bürgerlichen Realität her, das Zeitliche, die Aufführungszeit als zweite formende Macht.

Im echten Drama ist die Zweiheit, der Gegensatz durchgängig, vom Knochenbau bis in die feinsten Nerven, und so kann Ludwig den „Kontrast" durch den ganzen Bau des Shakespearedramas sehen:

„Alles Dramatischwirkende ruht auf dem Kontraste, der z. B. im Jago und Othello wie Thema und Gegensatz in einer Bachschen Fuge durch das Stück nebeneinander geht, Shakespeares ganze Kunst ist auf dem Kontraste basiert. So die kontrastierenden Doppelhandlungen, worin mehrere Charaktere in bezug auf das Praktische, Ethische kontrastiert sind, wie er auch außerdem die Figuren gern wenigstens äußerlich kontrastiert, die am meisten zugleich auf der Bühne sind; wie er den Kontrast ins Innerste der Charaktere gelegt hat und wiederum gern äußerlich kontrastierende Motive in der Diktion zusammenbringt, z. B. Lächeln in Tränen, Witz des Ärgers und der Verzweiflung und des Wahnsinns Humor, Zeichnung auf einem Grunde von anderer Farbe, Dunkel auf Hell und umgekehrt; die Übergänge aus Freude in Schmerz und umgekehrt gehen ebenfalls durch diesen Kontrast hindurch. Die Albernen haben Weisheit, die Bösewichter Moral im Munde, ferner geheuchelte Ruhe bei innerem Aufruhr, die Angst, die sich selbst wegzuscherzen strebt; die große Meinung, die seine Toren von ihrer Klugheit haben, die Selbstzufriedenheit der geistig und leiblich Armen, die Melancholie der geistig und leiblich Reichen (Antonio). Überhaupt die Einmischung des Komischen ins Tragische, Zerstreutheit, Vertiefung. Wo es nur geht, wird auch die Denkart kontrastiert, im ‚Cäsar' über Selbstmord, im ‚Othello' über Untreue (Desdemona und Emilie) usw. Selbst in der äußern Form des Dialogs; wenn der eine überfließt, ist der andere lakonisch. Alle Verstellung ruht auf dem Kontraste. Allen schauspielerischen wie tragischen Effekten liegt der Kontrast zugrunde. — — Daher bei Shakespeare die Charaktere die anziehendsten, in welchen die meisten Kontraste. — — Wenn man wissen will, was die Dichtungen naiver Zeiten so sinnlich-kräftig macht, so prüfe man sie darauf, ob nicht die scharfen Kontraste überall die Wirkung tun; nicht der unwirkendste ist der Kontrast zwischen der Kühle des Dichters und dem Heißen, was er schildert. Man wird bald finden, daß die schädliche Wirkung der Reflexion auf den dichterischen Geist hauptsächlich darin besteht, daß sie die Kontraste unterminiert und aufhebt oder wenigstens schwächt." (E. IV. 61—63.)

Diesen Kontrast entdeckt er als das eigentlich „Schauspielerische in Shakespeares Dramen": „Die meisten seiner Helden spielen doppelte Rollen, sie sind andere mit ihrer Umgebung und andere mit sich allein. Macbeth, so wie er allein mit sich, in seinem Gewissenskampfe, mit den andern ein anderer. Und wenn er den Geist Banquos erblickt, fällt der bisher so geschickte Schauspieler Macbeth aus seiner Rolle und verrät sich selbst. Die Gewalt, die er sich antun muß, mit solchem innern Zustande solche äußere Rolle zu spielen, wird wiederum zum Triumphe des Schauspielers. Im ‚Hamlet' ist nicht allein der Held, sind auch der König, Polonius, Laertes Doppelrollen, selbst Ophelia, wiewohl diese nicht beider Rollen eingeständig. Jago im ‚Othello' eine durchgeführte

Digitized by Google

Doppelrolle. Edmund desgleichen, erst gegen Vater und Bruder, dann gegen die Schwestern. — Doppelrollen sind alle bedeutenden Gestalten Shakespeares, Charaktere, die sich entweder wirklich umwandeln oder sich nur verstellen." (E. IV. 79.)

Die dramatische Rede. Es ist an ihr sehr wohl das mehr Räumliche, Seiende, d. h. das Bleibende, Situationshafte zu scheiden und gesondert zu betrachten gegenüber dem mehr Zeitlichen, Werdenden, d. h. Forttreibenden, Handlungshaften. Die trefflichen Ausführungen Ludwigs und Babs, die jedesmal das Ganze des dramatischen Gesprächs zu fassen suchen, haben doch unwillkürlich jeweilen mehr die eine oder die andere Seite gesehen und lassen sich zwanglos in den zwei Gruppen vorführen. Zuerst also noch einige feinere Beobachtungen zum Räumlichen, zur Situation, zur dramatischen Rede als Gegenüber, Kampfrede, Duell.

Hier geziemt es sich, Julius Bab zu hören, seine Begriffe des Zweigesprächs und dessen Variation und Kombination kennen zu lernen.

„Unser Bewußtsein, das in jedem Augenblick nur eine Zweiheit entgegengerichteter Kräfte klar umspannen kann, spiegelt zunächst jedes zwischenmenschliche Geschehen als Duell, Dialog. Die ganze Vielheit und Kompliziertheit des Lebens kann sich uns nur als Komposition vieler solcher unmittelbar überschaubaren Dualismen gestalten." (K. B. S. 27.)

„Je mehr ein Drama nun sich auf die einfache Anwendung dieser Grundform beschränkt, je mehr der Text aus dem bloßen Nacheinander solcher Zwiegespräche besteht — um so einfacher, ruhiger, erhabener wirkt die betreffende Bühnendichtung. Die ungeheure Verschlungenheit des Lebens erscheint dann in höchster stilistischer Vereinfachung, in feierlichster Weise auf die schlichtklaren Grundformen unseres Bewußtseins zurückgeführt — und in dem sicheren Übergewicht dieser primitiven Dialogszenen formt sich die steife Würde der französischen Klassik, das majestätische Ethos der Goetheschen ‚Iphigenie', die symbolschwere Gewichtigkeit moderner Skandinaven." (K. B. 27—28.) Dann die Variation:

„Einer gegen eine Gruppe—", diese Variation des Grundverhältnisses bietet das soziale Leben nun dem Drama vielfach dar: der Erzähler und seine Zuhörerschaft, der Agitator, der Priester, der ‚Volksfeind' vor ihrem Publikum —" (K. B. 28.)

„Eine sehr wichtige Form, die zwischen Variation und Kombination der Urform die Mitte hält, ist dann der Dialog mit dem Zuhörer. — — Und diese neue Dialogeinheit, Kämpfer — Zuschauer! kann nun neben dem eigentlichen handlungtragenden Kontrast der Kämpfer zu dramatischer Bedeutung anwachsen, je mehr der Zuschauer am Kampfe interessiert oder von Einfluß auf seinen Ausgang ist; wenn er eventuell Kampfpreis (etwa eine Dame und ihre streitenden Rivalen) oder Zeuge — oder gar Richter ist. In diesem letzten Fall bietet das soziale Leben dem Drama nun die denkbar wirksamste Form: die Gerichtsszene ist von der allerstärksten theatralischen Kraft."

Die Kombination, „die sich der sozialen Erscheinungswelt in ihrer ganzen Breite bemächtigt". „Dies scheint nun eine höchste Leistung des dramatischen Technikers: inmitten einer bunten, den vollen Schein des Lebens spiegelnden Menge auf der Bühne, alle Reden und Bewegungen so zu organisieren, daß die dualistische Grundstruktur immer sichtbar, der zeitweilige Rhythmus, der unserem Gefühl allein Kampfstimmung, dramatische Bewegtheit auslöst, immer hörbar bleibt. Der größte

Digitized by Google

Könner solch szenischer Organisation ist in Deutschland Heinrich von Kleist gewesen, und seine größte Leistung scheint mir hier die zweite Szene im ersten Akt des ‚Prinzen von Homburg' zu sein. Sie ist ein wahres Repertorium für die Morphologie des Dramas und zugleich das glänzendste Beispiel für die zentralisierende Beherrschung all dieser Formen: wir haben links eine aus kleinen Einzeldialogen kombinierte Gesellschaftsszene von der kurfürstlichen Familie und deren Hofdamen formiert. Rechts haben wir die einfache Variante der dualistischen Verhältnisse: einer, der parolegebende Marschall, ist gegen die Gruppe der Offiziere gestellt. Einer dieser Offiziere, der Prinz, ist zugleich Mitspieler der Gesellschaftsszene links; er gibt also von sich aus ein Beispiel des mit zwei Partnern gleichzeitig ringenden Individuums. Da somit die verschiedenen Vorgänge der Szene nur vom Prinzen aus gleichzeitig zu überschauen sind, wird trotz der großen Zahl geräuschvoller Nebenpersonen erreicht, daß die wortkarge Gestalt des Prinzen die ganze Aufmerksamkeit auf sich sammelt, und als die Höhepunkte der beiden Seitenhandlungen, der Handschuh der Prinzessin und die Angriffsorder für die Reiterei, sich im gleichen Moment im Prinzen begegnen, da fällt die allerleidenschaftlichste Betonung auf seine Gestalt — und man bestaunt das Genie des Dichters, in dessen Werk sich die ‚Idee', der Grundkonflikt noch in der Mechanik der Dialoggruppen an entscheidender Stelle symbolisiert. Denn was anderes ist das innerste Thema des ‚Prinzen von Homburg' als das Zusammentreffen einer Träumerei und eines Schlachtbefehls in einer Seele?" (K. B. S. 31, 32—34.)

Ludwig hat auch hier gesehen, wenn er auch nicht so klar wie Bab geordnet hat; siehe „Polyphoner Dialog": (E. IV. 299.)

Jetzt Beobachtungen, die sich mehr mit dem zeitlichen Charakter der dramatischen Rede, mit ihrem Fortbewegen befassen. Natürlich tönt vieles bereits im Abschnitt über die Zeit Gesagte wieder an.

Bab macht die bedeutsame Ordnung in ästhetisches, theoretisches und praktisches Gespräch: „Wie das menschliche Sein, so hat auch die menschliche Rede neben dem handelnden, praktischen Verhalten eine zweifache Art der zwecklos in sich ruhenden Entfaltung: die ästhetische und die theoretische, wissenschaftliche." „Das praktische Sprechen ist stets eine Bewegung und ein Bewegen, ein Versuch, die Lage des Redenden und des Angeredeten irgendwie zu verschieben; es ist also der Mutterboden aller mimisch darstellbaren Vorgänge. — Der Kern des Dramas kann deshalb nur das praktische, aus früher dargestelltem Grunde stets dialogische Sprechen sein." (K. B. 35.)

Hier kommt Bab dazu, mit Hilfe seiner Begriffe die verschiedene Gestaltung der dramatischen Rede in den verschiedenen Stilen bestimmen zu können. Erst auf diesem Grunde können die feinen Bemerkungen Ludwigs über Shakespeareschen Dialog richtig eingeordnet werden: sie dürfen nicht auf einen dramatischen Stil an sich bezogen werden, aber sie öffnen die Augen für die lebensprühende Art des großen Briten.

Zuerst Babs Grundlegung.

„Nun ist aber das wirkliche Leben nicht nur Bewegung — es gibt überall Ruhepunkte, sinnliches oder geistiges Verweilen. Der Bühnentext kann nun diese Ruhepausen in seine Welt mit aufnehmen. Er muß es durchaus nicht, denn er strebt die Illusion einer Wirklichkeit, keineswegs unserer empirischen Realität an! Aber er kann es und tut

Digitized by Google

es, wenn ihm solche Pausen der Stimmung der von ihm angestrebten Illusion förderlich scheinen. — Der Grad, in dem nun diese ästhetischen oder theoretischen Gespräche zwischen den praktischen Raum finden, ist von allergrößtem Einfluß auf den Stil des Dramas. Je größer ihr Anteil ist, je geringer wird die dramatische Bewegung. Jene rein sinnlichen Gespräche, die sich den Inhalt eines Lebenskreises in zwecklosen Mitteilungen hinüber und herüber reichen, sind das natürliche Mittel des ‚naturalistischen' Stücks — wo sie überwuchern, da tritt an die Stelle dramatischer Wirkung eine lyrische Stimmung oder nur Langeweile. Die Schauspieler müssen, statt einen Vorgang zu gestalten, die körperlichen Manieren schwätzender Menschen nachmachen. Aber in richtiger Anwendung ist solch zweckloses Gespräch ein wundervoll einstimmendes Element: ‚Wallensteins Lager' (dem man, den Blick aufs Ganze der Trilogie gerichtet, fast jeden Handlungsgehalt absprechen kann und das auch, von innen gesehen, eine erdrückende Überzahl rein schwätzender Szenen enthält) ist hier klassisches Beispiel. Überhaupt in der Exposition, die einen fertigen Zustand gibt, ist der Ort für solche Gespräche. Aber auch wo eine Stimmung aushallen soll, sind sie am Platze — ich erinnere an die wundervollen kleinen Soldatenszenen im vierten Akt von ‚Antonius und Kleopatra'. — Die Entfaltung des theoretischen Gesprächs, des zweckfreien Gedankenaustausches, hat sicherlich erheblichen Anteil an der ruhigen Würde, der adligen Geistigkeit, die vom Stil des ‚Torquato Tasso' ausgeht. Aber wo dieser Gesprächskategorie gegenüber die Entfaltung der praktischen bewegenden Rede unter das Mindestmaß herabgedrückt wird — da bricht jede Suggestionskraft des Textes ab. Der Schauspieler bleibt unbeschäftigt und fungiert als Vortragender. Das Gehirn der Zuschauer wird überanstrengt, alle Sinne bleiben müßig; es entsteht eine mißmutige Langeweile — mag es sich nun um ein ‚philosophisches' Primanerdrama oder um ein neuslawisches Debattierstück handeln. — Das Drama lebt vom Zweckgespräch — alles andere kann nur nachhelfen. Aber freilich, wir leben im Zeitalter konventioneller Verhülltheit und Diskretion; wir verbergen sehr oft unsern Zweck unter einem scheinbar harmlos plaudernden oder objektiv erwägenden Gespräch. Diese Art, das verdeckte, unter der zweckfreien Form vordringende Zielgespräch darzustellen, das ist die mit Recht — aber zuviel — gepriesene Kunst, die die Modernen gelernt haben und die Ibsen mit höchster Vollendung gehandhabt hat. Es ist dies wohl eine reizvolle Neuanwendung der dramatischen Sprachkunst; aber diese Nuance macht nicht das Wesen aus." (K. B. 35—37.)

In das Kapitel Stil der dramatischen Rede, vor allem bei Shakespeare, gehört es nun, wenn Ludwig z. B. die „analytische Methode", die dialogische Figur der „Herauswicklung" erkennt; er beschreibt sie so:

„Je gerader die Linie, desto mehr Biegungen muß der Dialog machen. Gewöhnlich aber hat, wie das ganze Stück, so auch das Gespräch seine Verwicklung, die auf dem Punkte, wo man meint, sie muß sich entwickeln, sich neu verwickelt. Wenn es gilt, daß einer dem andern etwas Wichtiges sage, dann tritt die analytische Form ein. Entweder mag sich der eine nicht bloßgeben, weil er nicht weiß, ob er trauen soll, oder seine Mitteilung und sein Charakter ist so, daß er sich der Mitteilung schämt; oder er meint erst andere Punkte erledigen zu müssen, die den andern vom Verständnis oder Eingehen abhalten können, oder er will die Wichtigkeit herausheben, oder er will den andern nicht erschrecken und sucht ihn erst vorzubereiten, oder der Affekt überschlägt sich, er braust auf und kann nicht zur Mitteilung kommen vor Ergüssen des Affektes, die sich dazwischen legen" usw. (E. IV. 84—85.)

Digitized by Google

Eine andere Dialogfigur ist die Parentheſe, Ludwig gibt zu ihrer Veranſchaulichung eine prächtige Analyſe vom Bau der Rede Othellos I 3.

Was Ludwig über die „Abweſenheit jeder Dispoſition“ ſagt, hat auch Hebbel gefordert, er nennt es einmal fortwährende Verrückung des Konzepts, und hat im Aufſatz „Über den Stil des Dramas“ tiefdringend die Wurzel dieſer echt dramatiſchen Erſcheinung aufgezeigt.

„— nur durch die Sprache wird es, was es werden ſoll oder kann: Darſtellung oder Relation, die Sache ſelbſt oder ein Bericht über die Sache. Die Darſtellung gibt den Werdeprozeß in ſeiner ganzen Tiefe und begleitet alles, was ſie in ihren Kreis aufnimmt, von der Wurzel bis zum Gipfelpunkt, die Menſchen, ihre Neigungen und Leidenſchaften, zum Teil ſogar das Medium, deſſen ſie ſelbſt ſich bedient, die Sprache; —“ „Darſtellung. Bei jedem Schritt, den ſie tut, drängt ſich ihr eine Welt von Anſchauungen und Beziehungen auf, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, und die ſie alle mitnehmen muß; die Lebensäußerungen kreuzen ſich und heben ſich auf, der Gedankenfaden reißt, bevor er abgeſponnen wurde, die Empfindung ſpringt um, das Wort ſogar verſelbſtändigt ſich und kehrt einen geheimen Sinn hervor, der den gewöhnlichen paralyſiert, denn jedes iſt ein auf mehr als einer Seite gezeichneter Würfel. Hier wäre der Häckerling kleiner Sätze, der Blutkügelchen nach Blutkügelchen, Faſer nach Faſer hinzählt, ſehr wenig am Platz; es handelt ſich um Vergegenwärtigung der Zuſtände in ihrer organiſchen Geſamtheit, nicht bloß ihrer Ergebniſſe, wie bei der Relation, und Rauhigkeit des Versbaus, Verwicklung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerſpruch der Bilder erheben ſich zu wirkſamen und unumgänglichen Darſtellungsmitteln, wenn ſie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, daß auch das Ringen um Ausdruck Ausdruck iſt, als Ungeſchicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erſcheinen mögen.“ (W. XI. 71—73.)

Ähnlich ſieht Bab im „Werden“, „in der Form, im Rhythmus“ der dramatiſchen Rede ihr eigentliches Weſen. (K. B. 42.)

Schön weiſt er darauf hin, wie organiſch notwendig es geweſen ſei, daß der „größte deutſche Dramatiker“, Heinrich von Kleiſt, den genialen Eſſay „Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden“ geſchrieben habe. (K. B. 43.)

Nach all dieſen Ausführungen, die immer etwas abſolutiſtiſchen Charakters ſind, iſt es notwendig, wieder energiſch auf die Relativität auch dieſes „Werdens“ der dramatiſchen Rede hinzuweiſen, auf die Bedingtheit durch den Stil. Man vergegenwärtige ſich folgende Reihe: Naturalismus ſtrengſter Obſervanz, wie da die Rede werden muß, ſtammeln, zittern, um Ausdruck ringen muß, in welcher Hinſicht ſie ſich mühen muß — dann eine höhere Stufe, etwa Ibſen, die Rede wird nach und nach aus konventionellen und ſituationsbedingten Verhüllungen — dann Shakeſpeare — die deutſche Klaſſik erſt in Schillerſcher, dann Goetheſcher Prägung, wie anders „Taſſo“ als „Iphigenie“: — hierauf etwa Racine — zuletzt die Griechen: wie anders Euripides als Sophokles, wie primitiv Äſchylos! Jeder Stil hat ſeine eigene Art dieſes Werdens der dra-

Digitized by Google

matischen Rede; Stilmonographien und Einzelbeschreibungen müssen hier das Wort übernehmen. Ludwig, der sonst allzu sehr Shakespeare kanonisieren will, hat doch auch einmal das andere in seiner Notwendigkeit erkannt. Man beachte, wie er von der stilbildenden Macht der äußerlichsten Gegebenheiten ausgeht:

„Lessing antwortete auf die Frage, welche Ausdrucksweise im Drama die schönste sei, echt realistisch: jedesmal die treffendste ist die schönste. Die Alten waren in ihrer Praxis anderer Meinung; aber ihr Grund war kein abstrakt-philosophischer, kein idealistischer, sondern so realistisch wie der Lessings. Er beruhte ganz auf der sinnlichen Erscheinung. Da ihre Theater von so ungeheurer Größe, ihr Publikum ein so zahlreiches, das Gebäude ohne Dach war, so mußte man auf Mittel denken, die Gestalt zu vergrößern und den Sprachton zu verstärken. Es wurden Masken notwendig und lange, groß geworfene Gewänder. Mußte das Gesicht regungslos bleiben, so war es besser, man machte es schön als häßlich. Wenn nun die redende Person kein wechselndes Mienenspiel zeigen, keine feinen, kleinen mimischen Züge anwenden konnte, warum sollte die Rede einen Mienenwechsel haben und feinere mimische Züge? Es wäre ganz dem feinen Sinn der Griechen entgegen gewesen, Rede und sichtbare Erscheinung in so starkes Mißverhältnis zu setzen. Shakespeare schrieb nicht für Masken, nicht für die kolossalen antiken Theater. Seine Sprache ist daher durchgehends mimisch, nie erstarrt sie zur Maske, aber ein jedes Stück hat seinen besonderen Maßstab für die Größe und Stärke oder die Feinheit seiner einzelnen Züge, für die Jähheit und Allmählichkeit der Bewegungen. Jede seiner Tragödien hat ihren Stil. d. h. eine vollständige Übereinstimmung und Verhältnismäßigkeit der einzelnen Motive, des Stoffes und der Aufführung. Im ‚Lear' ist, wie im Macbeth, wie in der Komposition kein kleines Motiv, so auch in der Sprache kein fein- und klein-mimischer Zug. Alles ist typisch groß und gewaltig. Seine rhetorischen Figuren sind immer psychologisch-pathologisch-mimische Figuren. — — Schlegel hat zuweilen die dramatische Sprache Shakespeares in die eines sogenannten Lesestückes umgesetzt, z. B. O that this too, too solid flesh would melt! ‚Zerschmölze doch dies allzu feste Fleisch!' Ich gebe zu, dem ruhigen Vorleser beim Tee wird diese Übersetzung die bequemere beim Sprechen sein; dem Schauspieler aber, der voll ist von dem Affekte, den er darstellen soll, wird sie zu schwach sein, eben um des milden Flusses der Worte willen, da der Affekt des Ärgers, wie alle Affekte, das Nachdrückliche, das Stoßende sucht. Spricht er die treuere Übersetzung: ‚O daß dies zu, zu feste Fleisch zerschmölze!' so wird es ihm leichter fallen; noch besser, wenn er das ‚zerschmölze' noch in zwei ärgerlich-polternde Stücke zerbrechen könnte." (E. IV. 98—99.)

Die Untersuchungen über die Sprache Shakespeares, namentlich über den eigenen Stil der einzelnen Werke, führt er scharfblickend weiter aus, vor allem unter dem Titel: „Der verschiedene Ton der Shakespeareschen Stücke. Charakter der Diktion." (E. IV. 89 ff.) und in den kleinen Monographien.

Die dramatische Rede muß immer raum- und zeitfüllender Dialog sein, kann nie Monolog werden, ist gesagt worden. Der Monolog im Drama! — Zwischen zweien, im Dialog, ist ein Bogen der Spannung, der den Bühnenraum zugleich schafft und erfüllt. Warum zwei? Weil Situation, Gegenüber, Duell, Intensität des Lebens ist. Intensives Leben erfüllt den künstlichen Raum der Bühne. Und

Digitized by Google

darum ist es nicht durchaus nötig, daß immer nur zwei Menschen den Bühnenraum erfüllen, der „Zweite", das „Gegenüber" kann sehr wohl etwas anderes sein. Die äußere Form des Dramas in ihrer Allgemeinheit verlangt einzig vom Dichter, sich zu fragen, ob die Intensität des Monologs uns die Leere der Bühne vergessen mache, d. h. ob der Monolog eigentlich Dialog, Gegenüberstehen einem Gegner hinter den Kulissen, einem Schicksal über dem Menschen, einem Gegner in der eigenen Brust sei. Die äußere dramatische Form in ihrer Allgemeinheit gestattet also den Monolog, sofern er verkappter Dialog ist. Natürlich ist das schon lange gesehen worden.

A. W. v. Schlegel sagt es z. B. im Aufsatz „Über den dramatischen Dialog", zwar etwas enge: „Sogar ein Monolog kann in hohem Grade dialogisch sein, und er sollte in einem Schauspiele nie etwas anderes scheinen, als was man im gemeinen Leben nennt: ‚sich mit sich selbst besprechen'." „Dabei findet nicht bloß augenblickliche Einwirkung statt, sondern auch eine Art von Wirkung und Gegenwirkung, indem man sich gleichsam in zwei Personen teilt." (S. W. VII 50.)

Und Hebbel: „Monologe im Drama sind nur dann statthaft, wenn im Individuum der Dualismus hervortritt, so daß die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne sein sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen." (Tagebücher II 2971.)

Was aber hat die endlosen Diskussionen über den Monolog hervorgerufen? Wie immer, daß die Gegner nicht auf dem gleichen Boden fochten, und das bedeutet hier, daß man bis in die jüngste Zeit verkannte, wie auch nach dem Monolog zweifach gefragt werden muß: er ist eine Frage der allgemeinen äußern Form des Dramas und sodann eine technische der verschiedenen historischen Stile. Der Monolog ist ein wahrer Exponent des Stiles. Wenn hier kurz die historische Entwicklung gestreift wird, so soll neben der Klärung der Monologfrage auch veranschaulicht werden, wie allgemein äußere dramatische Form und historischer Stil zwei sind, und wie die Form sich immer reiner aus zufälligen historischen Bedingtheiten herausarbeitet, wie die epischen und dramatischen Werke sich darum fortwährend genauer scheiden.

Will die Zeitepoche völliges Eigendasein des Bühnenlebens, strenge Illusion vom Drama als eines in sich geschlossenen Kreises? oder will sie Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum? Muß das Publikum über die feineren oder verwickelteren Vorgänge aufgeklärt werden? will es das? Wird Wahrscheinlichkeit erstrebt, realistischer, idealistischer Stil? Können die individuellsten und die lyrischen Empfindungen ohne Monologe gegeben werden?

Der Fragen nach dem Monolog sind viele. Die Verhältnisse im griechischen und römischen Drama hat Leo eingehend untersucht, (Göttinger Abhandlungen 1908: „Der Monolog im Drama") er kommt zu folgenden Feststellungen:

„Während das gesamte neuere Drama den Monolog verwendet — — — — muß man in der antiken Literatur nach Monologen suchen."

Digitized by Google

(S. 1.) Den Grund hierfür sieht er im Chor, er spricht von einem Kampf, den die Tragödie gegen den Chor führte: „Es kann nach allem wohl mit Sicherheit behauptet werden, daß die Tragiker und besonders Euripides dem Monolog deshalb eine so geringe Ausbildung gegeben haben, weil die Existenz des Chores sie daran verhinderte, nicht weil sie den Monolog aus künstlerischen Erwägungen verwarfen." (S. 35.) Im einzelnen sind aber Ansätze da, schon bei Äschylos. Vom großen Monolog des gefesselten Prometheus:

„O heil'ger Äther! Leicht beschwingte Lüfte!
Zahlloser Wogenschwall der Meeresflut!
Ihr Stromesquellen! Mutter Erde du!
Allsehend Himmelsauge, schau mich an!
Durch Götter duld' ich solches Leid, ein Gott!" — —
(Wolzogen)

wird treffend gesagt: „Der Monolog ist, rühre er nun ursprünglich von Äschylos her oder von einem andern, aus dem poetischen Bedürfnis hervorgegangen, die furchtbare Einsamkeit eine Zeitlang und das Schicksal des ihr ewig überantworteten Titanen für sich wirken zu lassen." (S. 7.)

Dort wo der Chor hindert, ist doch der Monolog da, in einer eigenartigen Form, die „kühn genug, selbst über den Chor weg, dem Herzen die Rede gewährt". „Die von Äschylos selten angewandte, von Sophokles ausgebildete Form der im Affekt von den Anwesenden, sei es Chor oder Schauspieler, sich abwendenden und Götter, Abwesende, Tote, die Elemente, die umgebende Natur apostrophierende Rede ist auch Euripides sehr geläufig, und zwar zu allen Zeiten." (S. 26.)

Ein Beispiel aus Sophokles: Neoptolemos soll Philoktetes überreden, ins Griechenlager zurückzukehren. Nach einer langen Rede, einem energischen Zuspruch, geht der sachlichen Antwort ein „Monolog" voraus:

„O düstres Dasein, was verweilst du hier mich noch
im Licht, und ließest nicht in Hades Haus mich gehn? —
Weh, was beginn' ich? Wie entzieh' ich mich dem Mord
des Mannes, der mir wohlgemeint geraten hat? —
So folg' ich also? Aber wie, dies tuend, soll
ans Licht ich Ärmster treten? Wem anredend nahn? —
O Augen, die ihr alles saht, was mir geschah,
wie werdet's ihr ertragen, daß gesellt ich sei
den Söhnen Atreus, die zugrund mich richteten,
und wie dem unheilvollen Sohn des Lartios?" — —
Philoktetes 1348—56 (Thudichum).

Aber schon Euripides verwendet den Monolog häufiger: „Im Prologos nach der Eingangsszene, vor der Parados, wo sie sonst Äschylos nur im ‚Prometheus' und Sophokles in der ‚Elektra' zugelassen hat. Das ist die Stelle in der Tragödie, an der solche Szenen, ohne durch künstliche Erfindung, gegen die Gewohnheit der Bühne, den Chor zu entfernen, angebracht werden können." (S. 32.)

Die neue Komödie des Menander kommt von der Tragödie des Euripides her; der bürgerliche Stoff, seine Intimität, seine Intrigen verbannen den Chor und rufen den Monolog; es ist mit einem Schlag ein ganzes System von Monologen da. Leo konstatiert: „Sobald das Hindernis gehoben war, drängte sich der Monolog mit elementarer Gewalt in den Dialog ein; es ist, wie wenn eine Schleuse durchbrochen wäre, hinter der sich die Möglichkeiten

Digitized by Google

dieses natürlichen Ausdrucksmittels gestaut hatten. Daß es den Athenern wie Homer etwas Ursprüngliches und Lebendiges, nicht etwas Konventionelles war, ist so augenscheinlich wie der Drang des Dramatikers, von ihm Gebrauch zu machen" (S. 44/5). Die Linie von der Antike zur Neuzeit ist diese: „Daß die Kunst der Tragödie von Seneca, die der Komödie von Terenz und Plautus ausgegangen, ist unbestritten. Überall, im freibewegten Drama der Hochrenaissance wie im stilisierten des Rokoko, in dem durch die Griechen erneuerten deutschen wie bei Kleist, Grillparzer und Hebbel, überall wo das Drama den Zusammenhang mit seiner Gattung, d. h. sein Leben bewahrt hat, gilt der Monolog im Innern des Stückes, und zwar als eines der vornehmsten Mittel, Empfindung ungehemmt ans Licht treten zu lassen, Überlegung und Absicht, Betrachtung über das Geschehene und Geschehende frei zu äußern. Wenn Shakespeare und Calderon, Racine und Voltaire an Sophokles und Euripides angeknüpft hätten, wie Goethe und Schiller, so hätten sie den Monolog der modernen Tragödie neu erfinden müssen; Goethe und Schiller haben ihn nicht bei den Griechen gefunden, sondern bei Shakespeare und den Franzosen. Senecas Monolog ist aber nicht von der Art, daß aus ihm der Monolog der englischen, spanischen, französischen Tragödie hätte hervorgehen können. Andererseits ist die Verwendung des Monologs bei Molière und Holberg nicht verschieden von der des Tragödienmonologs, Shakespeares und Calderons Monolog in der Komödie von der gleichen Art wie in der Tragödie, der Tragödienmonolog überhaupt im Wesen nicht verschieden vom Monolog der römischen Komödie, d. h. um nur mit Größen zu rechnen, die wir vor Augen haben, vom Monolog Menanders." (S. 118.)

Lehrreich für den Zusammenhang von Stil und Monolog ist das Drama Shakespeares. Otto Ludwig hat hier nur Kanonisches gesehen, z. B.:

„Wie sehr man über das Wesen des Dramatischen im Irrtum ist, kann die jetzt geltende Regel zeigen: so wenig als möglich Monologe! Es kann keinen größern Mißverstand geben als diesen, denn in Wahrheit lähmt ein Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische sind. Nur freilich Monolog im rechten Sinne. Dieser wird nur ein wahrer werden, wenn das Ganze des Stückes darauf abgesehen ist, d. h. wenn es sich zum Zwecke nimmt, den ethischen und psychologischen Inhalt oder Gehalt eines Ereignisses darzustellen, so daß dieser psychologisch dargestellte ethische Gehalt eben das Stück sein soll. So ist's bei Shakespeare und in Nachfolge desselben bei Lessing, deren Stücke eine Reihe von Monologen mit dazwischenliegenden Veranlassungen sind." (E. IV. 374.)

„Die Entwicklung eines interessanten Charakters ist nur in Monologen möglich." „In den Monologen hauptsächlich Ausmalung des Gegenstandes, des Affektes. Der Affizierte kaut an dem Brocken, der Affekt sucht sich zu erhalten durch Steigerung, deshalb sucht er immer neue Gesichtspunkte, aus denen der Affekt sich regeneriert; er malt

Digitized by Google

aus, was geschah, was er tun will, und kommt von den Nebenvorstellungen wieder auf die Sache zurück; die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück und eilt wieder nach." (E. IV. 96.)

Ganz anders stellt sich die Literaturgeschichte zu Shakespeares Monolog. Sie erkennt historische Bedingtheiten, sie unterscheidet; sie sieht Reste alter epischer Technik, sieht den Realismus, der Illusion erstrebt, oft durchbrochen von einer primitiven Brücke von der Bühne in den Zuschauerraum hinüber, wo ein Publikum sitzt, dem man vor allem die Absicht deutlich sagen muß, die Deutung suggeriert — kurz, sie bemerkt das Ringen der reinen Form mit dem archaistisch Volkstümlichen der Shakespeareschen Kunst.

Hier ist Levin Schückings Buch zu nennen: „Die Charakterprobleme bei Shakespeare" (Leipzig 1919). Von einer klaren Einsicht in das Historische der Shakespearebühne, der Shakespeareschen Technik, des elisabethanischen Publikums, von diesem Äußeren aus gelingt es ihm, die phantastischen Auslegungen von Charakteren und ihren Problemen wegzuräumen, das Naturgemäße zu geben. Für den Monolog wird folgendes erkannt.

Vor allem muß der Zusammenhang von Bühne und Publikum gesehen werden. Shakespeares Bühne ist von drei Seiten von Zuschauern umgeben. „Der Schauspieler steht sozusagen mitten im Publikum, spielt im Hinblick auf dies und wendet sich offenbar vielfach unmittelbar an seine Leute. Kilian weist nach, wie auffallend das namentlich im Monolog hervortritt, wo der Sprecher sich unmittelbar mit dem Zuschauer anbiedert, und das ganze dramatische Gefüge und die mit ihm verbundene Illusion auf solche Weise durchbrochen werden kann. Es handelt sich dabei also nicht mehr um ein Selbstgespräch im eigentlichen Sinne, um das Verhalten des Einsamen, der sich über die innersten Gedanken und Empfindungen Rechenschaft gibt, um ein lautes Denken, sondern um eine Unterrichtung des Publikums vom Verfasser aus über Geschehnisse, Pläne oder den Charakter des Sprechenden. Solche Belehrung und Erläuterung wird noch besonders unterstrichen durch die Form, wenn etwa ein Monologsprecher das Publikum anredet: „Nun merke man, wie fein das hängt zusammen" oder: „nun gebt Achtung", oder: „die Wahrheit zu sagen" u. ä. Kilian zeigt, wie diese Verwendung von Elementen im Monolog, die nach unserer heutigen Auffassung dessen eigentlichem Wesen widerstreiten, der Shakespeareschen Kunst eigentlich zu allen Zeiten eigen bleiben und gerade in den letzten Erzeugnissen seines Mannesalters sich noch besonders deutlich zeigen." (S. 25/6.) Der Monolog ist also überaus häufig dazu verwandt, die Begründung der Handlung direkt auszusprechen, auch wenn Charakter und Situation dies subjektiv unwahr erscheinen lassen, Shakespeare ist es um das Objektive, d. h. die richtige Erfassung der Handlung durch das Publikum zu tun, es soll keinen Augenblick zweifeln, wer der Schurke ist, wer der Held. Von diesem Zug der Technik aus sind z. B. die Monologe der Schurken zu verstehen, eines Jago z. B., die so „offen" ihr Wesen darlegen, denn es gilt die Regel: „Es ist grundsätzlich zu leugnen, daß Shakespeare in einem Monolog jemand Gründe für sein Handeln angeben läßt, die nicht als die objektiv richtigen und ausreichenden gedacht sind." (S. 215.) „Was nämlich in einem modernen Drama aus der Handlung selbst oder aus dem Zwiegespräch der Haupt- oder Nebenfiguren mittelbar erschlossen werden

Digitized by Google

muß, oder aus dem Selbstgespräch der Helden meist höchstens ergänzt werden kann, das wird in seinen Grundzügen gerade in den großen Tragödien Shakespeares vielfach durch den Monolog sozusagen auf dem Präsentierteller zusammengefaßt dargeboten." Z. B. Macbeth:

„Ich habe keinen Stachel,
die Seiten meines Wollens anzuspornen
als einzig Ehrgeiz, der, zum Aufschwung eilend,
sich überspringt und jenseits niederfällt." I 7.

So sind namentlich die Monologe in den Eingangsaufzügen, „in denen die naive Technik des Verfassers den Intriganten die Masken nicht nur halb, sondern völlig gegen das Publikum lüften läßt." (S. 210.) Es heißt schlagwortartig zusammengefaßt über Shakespeares Kunst: „Seine Art bleibt — die Kunst des Ausgesprochenen." (S. 240.)

Der Gegenpol einer solchen Kunst ist Ibsen, der Meister des Verhüllten, Indirekten. Über seine Monologtechnik berichtet die umfassend und tief sehende Monographie von Rudolf Franz: „Der Monolog und Ibsen" (Halle 1908).

Franz zeigt die Bestrebungen der Gottschedianer für die Monologlosigkeit, die Bemühungen und feinen Resultate Diderots in Theorie und Praxis für das monologlose, mit Pantomime, Spezialanweisungen arbeitende realistische, bürgerliche Drama, zeigt, was Lessing davon nützte, den Kompromiß der Tendenzen bei den Klassikern, die Eigenart Kleists, den vorlessingischen Stand der Technik bei Hebbel und preist Ibsen als den Schöpfer einer wahrhaft konsequent bürgerlichen Tragödie mit „realistischer", monologloser Technik. Hier sei nur Ibsen beachtet, die vorgängigen Bestrebungen in Franzens eigener Zusammenfassung gegeben.

„Es sind im ganzen vier große Gruppen von Veränderungen, die sich auf die Technik des Monologs beziehen.

Die erste wird vertreten von den Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Grundzüge des Strebens dieser Leute sind: Verwerfung des erzählenden Monologs, Einführung des confident. Forderung der Kürze und Einfachheit und des Affekts als Vorbedingung des „Selbstgesprächs". Alle diese Tendenzen drehen sich mehr oder weniger um die Frage der Wahrscheinlichkeit des Monologs. Der epische wird als der primitivste, als der unwahrste verbannt. Die einen schicken ihm — am konsequentesten — den Monolog überhaupt nach und führen zum Ersatz den „Vertrauten" ein, der ihnen glaubhafter dünkt. Andere verkünden, der Monolog sei etwas ganz Natürliches — nur müsse er erstens kurz, zweitens durch den Affekt „begründet" sein. Das ist ein Kompromiß — und überdies: wieviele Monologe erfüllen wohl auch nur diese letzte Bedingung? Vielleicht der zwanzigste Teil.

Lessing schafft am vollendetsten die zweite Gruppe der Veränderungen. Die Wahrscheinlichkeitsrücksicht wird aufgegeben — dafür innere Wahrheit, Logik erstrebt. (Wobei immer zu bedenken bleibt, daß in diesen Monologen ein Widerspruch entsteht zwischen der strengen Logik der Form und einer nicht „logischen" Sache.) Lessing führt das Prinzip des dialogischen Selbstgesprächs durch, indem zugleich die gesamte Diktion der Wirklichkeit angenähert wird. Dem Leben abgesehen wird auch der Aufbau der Gedankenfolge. Endlich bezeichnet die bewußte Einordnung des Monologs an den ihm und dem Ganzen günstigsten Stellen des Dramas den Höhepunkt der Monologkunst.

Digitized by Google

Die dritte und die vierte Gruppe der Veränderungen bezwecken nicht mehr die Entwicklung des Monologs, sondern seine Ersetzung durch andere Ausdrucksmittel. Das 19. Jahrhundert bildet in seiner ersten Hälfte die schon vorher zeitweise stark benutzten Bühnenanweisungen hier und da zur monologersetzenden Pantomime aus, ohne daß hierin jedoch Konsequenz erreicht worden wäre. Ebensowenig zeigt diese sich in der Einschränkung der Monologie, etwa bei Dumas, die niemals bis zur völligen Vermeidung gelangt. Ibsen endlich verfährt konsequent." (S. 99 bis 100.) Ibsen schreitet von der unbedenklichen Monologie über eine Zeit des Schwankens fort zur Monologlosigkeit. Sie setzt als endgültige, bewußte Technik mit den „Gespenstern" ein.

Zum Schlusse überschaut Franz das Ganze der monologlosen Technik und konstatiert: „Der Dramatiker, der ohne Monolog arbeitet, versagt sich damit eine große Bequemlichkeit, aber keineswegs die Möglichkeit, Innerlichstes zu enthüllen. Er wird gezwungen zu einer viel sorgfältigeren Feilung des Dialogs, der nun nicht mehr eine leichtsinnig genial hingeworfene Reihe von Szenen füllen darf, sondern festeste Verknüpfung aller Teile, weiseste Berechnung aller Beziehungen erfordert." „Vor allem aber zwingt — — — die Notwendigkeit, im Dialog das Seelische zu geben, zu einer innigeren Verbindung der Personen, die doch dem eigentümlichsten Wesen des Dramas entspricht." „Die dramatischen und epischen Bestandteile wurden schon von den ‚confidents' (wie die ‚lyrischen' — in gewissem Sinne — von den ‚raisonneurs') der Franzosen selbst gegeben oder den übrigen Personen entlockt. Aber das blieb ein sehr aufdringliches und plumpes Mittel. An seine Stelle tritt jene Kunst, den Dialog so zu führen, daß die Erwähnung vergangener Dinge — seien sie nun den handelnden Personen bereits bekannt oder nicht — stets mit innerer Notwendigkeit erfolgt und zugleich wieder in steter Wirkung auf die Weiterentwicklung von Handlung und Charakteren bleibt. Bei Ibsen wird dies erleichtert durch die (meist) analytische Technik, deren wesentlichste Hilfe in dem Zusammentreffen alter Bekannten unter veränderten Bedingungen gegeben ist. Doch brauchen nicht immer und nicht nur die ‚alten Bekannten' lebendig einzugreifen. Die Toten, wenn sie erwachen, haben nicht geringere Macht über die Seele des ethischen Menschen — wie sich beim Ehepaar Allmers und schon auf Rosmersholm zeigt." „Das Lyrische mit allen seinen Abstufungen — vom Charakterisierenden bis zum Reflektierenden — wird ebenfalls zunächst dem Dialog zugewiesen. Dieser wird dabei zu einer neuen Fähigkeit ausgebildet: zur Symbolik. Der Dramatiker kann nun zugleich das Leben, so getreu wie es ist, und doch noch viel mehr geben — ohne daß man sich einen Augenblick nicht in der Wirklichkeit glaubte. Die Stufen dieser Symbolik sind zahlreich. Die primitivste Art — die der Wortsymbole — handhabt natürlich Sudermann, zumal in jenem Abklatsch der ‚Frau vom Meer', dem ‚Glück im Winkel'. Von ihm bis zu Ibsen, der auch Handlungen und Personen einander zu Symbolen schafft — oft in unendlich zarter Weise —, ist ein so weiter Schritt, wie etwa von irgendeinem Jambendramatiker, der ‚poetische Vergleiche' anwendet, zu Schiller."

„Wo der Dialog nicht ausreicht, besonders wo stärkste Seelenregungen enthüllt werden sollen — die aber naturgemäß um so kürzer sind —, da tritt die Pantomime als weiteres Ausdrucksmittel auch, ja ganz besonders für Lyrisches ein." „Sie ist nur geeignet, Empfindungen zum ungefähren Ausdruck zu bringen —" Es ist die Aufgabe des modernen Dramatikers, die Gesten der Pantomime zu individualisieren. „Nach den vorhergegangenen Szenen pflegt der Zuschauer zu wissen, welche Empfindungen, Erwägungen usw. für den Alleinbleibenden in Betracht kommen. So weit es sich nun um ‚Entschließungspantomimen' handelt,

Digitized by Google

bedarf es allenfalls noch eines kurzen Ausrufes hin und wieder, um den vom Zuschauer zu teilenden Gedankengang der handelnden Person notdürftig zu fixieren. Im übrigen aber wird gerade eine gewisse Unbestimmtheit zu viel stärkerem Mitempfinden verhelfen, als die klaren Worte eines Monologes es vermögen." „Das also ist der Gipfel der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit: eine bisher unerhörte Illusionsmöglichkeit." — Wie sehr das Publikum ein anderes gegenüber dem Shakespearschen, ja Lessingschen, Hebbelschen geworden ist, konstatiert der Satz: „Die Vorliebe des heutigen Publikums für Selbsttätigkeit, Mitarbeit, Auffinden des Zusammenhangs — ob sie nun Ursache oder Wirkung der gleichsam versteckten Charakteristik im neuen Drama ist — steht auch in Beziehung zu jener Technik Ibsens, —'" (S. 162—167.)

Die Tendenz von Franz ist bei aller wissenschaftlichen Gerechtigkeit offenbar, sie jubelt schließlich auf in dem Satz: „Die Ausscheidung der Monologie aus dem Wirklichkeitsdrama ist für immer gesichert." (S. 161.) Er sagt das, nachdem er von Hauptmann konstatiert hat: „Hauptmann arbeitet von vornherein ohne Monologie. — ‚Naturalistischer', vor allem pathologischer Monolog und Pantomime werden, wo nötig oder wertvoll, mit Sicherheit gehandhabt. — — wie nun das synthetische Drama den Monolog entbehrlich macht, und wie dessen Aufgaben seinerseits zu erfüllen vermag." (S. 161.) Aber auch Franz kommt zu einem Relativen, er kann sich nicht verhehlen, daß die Frage des Monologs Stil ist. Er scheidet Phantasiedrama und Wirklichkeitsdrama: „In der Entwicklung des Dramas kennzeichnen sich die Fortschritte zur heute längst vollzogenen Scheidung in Wirklichkeitsdrama und Phantasiedrama wesentlich als Emanzipierung von Ausdrucksmitteln, die nur dem letztern eigentümlich waren und (teils) noch sind." (S. 4—5.) Und wenn schon auch noch Hauptmann und Ibsen den „pathologischen" Monolog brauchen, so muß er den Monolog überhaupt dem Phantasiedrama lassen. Was heißt das aber, Stil? Leo sagt schön: „Seine eigene Kraft zeigt der Dichter immer darin, daß er von frischem an die Natur anknüpft; —" (Der Monolog im Drama 115.) Diese Auseinandersetzung ist sein Stil. Franz triumphiert: „Schiller glaubte noch, von der Illusion ganz absehen zu müssen. — — Aber wir haben elektrisches Licht, das die Täuschung vollkommen macht (von Stücken gar, die, wie ‚John Gabriel Borkmann', ganz bei Nacht spielen, abgesehen); wir haben eine wirkliche Architektur, feste Wände statt der ‚Kulissen' usw. (— beides wenigstens bei den paar Bühnen, die das höchste leisten); und wir haben — im Wirklichkeitsdrama — die Prosasprache. (Dazu kommt noch als wesentliches Moment die Kunst des Schminkens, die ja erst seit ein paar Jahrhunderten, als Kunst, existiert.)" (S. 16.) Und Strindberg schreibt in seiner Vorrede zu „Fräulein Julie": „Der Monolog ist von unsern Realisten als unwahr verdammt, aber wenn ich ihn motiviere, mache ich ihn wahrscheinlich und kann ihn also mit Vorteil verwenden. Es ist ja wahrscheinlich, daß ein Redner allein in seinem Zimmer auf- und abgeht und laut seine Rede durchgeht, wahrscheinlich, daß ein Schauspieler laut seine Rolle memoriert, daß ein Mädchen mit seiner Katze plaudert, eine Mutter mit ihrem Kinde scherzt, ein altes Fräulein mit ihrem Papagei schwatzt, ein Schlafender im Schlafe spricht. Und um einmal dem Schauspieler zu selbständiger Arbeit Gelegenheit zu geben und einen Augenblick dem Zeigefinger des Verfassers zu entschlüpfen, ist es am besten, daß die Monologe nicht ausgeführt, sondern nur angedeutet werden. Denn da es ziemlich gleichgültig ist, was im Schlafe, zum Papagei oder zur Katze gesprochen wird, da es ja keinen Einfluß auf die Handlung ausübt, so kann ein begabter Schauspieler, der mitten in der Stimmung und Situation drinnen ist, dies besser improvisieren, als der Ver-

Digitized by Google

faſſer, der nicht im voraus berechnen kann, wieviel und wie lange geſchwatzt werden kann, bis das Publikum aus der Illuſion erweckt wird." (Reclam, S. 11—12.)

Aber, iſt hier zu fragen, iſt nur „Schwatzen" als Monolog wirklich? Ferner, wenn Franz bemerkt: „Die Anweiſung (zu Beginn des fünften Aktes): ein kaltes, graues Morgenlicht fällt herein, naſſer Schnee liegt auf den großen Scheiben des Dachfenſters. (Ibſen. S. W. VII. 321) — enthält alſo hier einen der Gedanken, die ehedem einen Monolog gebildet hätten." (S. 165.) — ſo iſt zu ſagen, daß wir im Theater dieſe Bühnenanweiſungen nicht leſen, daß ſie in bezug auf Hedwig durch die zwei zerſtreuten Bemerkungen Ekdals „Und bei ſo einem blödſinnigen Schneegeſtöber" — „Es iſt kein Jagdwetter heut. Viel zu dunkel. Man kann kaum die Hand vor Augen ſehen —" nicht lebendig werden, auch nicht durch die Lichtregie, wir alſo den Monolog entbehren. Kurz: man kann ſich auch ein Wirklichkeitsdrama denken, heute, wo man die Unwahrheit aller Illuſionskünſtelei trotz „elektriſchem Licht" wieder empfindet, und gerade weil der Grund aller Kunſt idealiſtiſch iſt, „Miſchung — in der ſie (die Kunſt) zugleich ganz reell und noch im tiefſten Sinne ideell iſt", (Franz, S. 168), in dem die Perſonen es halten wie im Leben auch: denken, was ſie nie einem andern ſagen können — auf der Bühne: im Monolog ausſprechen; und das iſt ja, ſagt Franz ſelbſt: — „nicht ungeſchickter, als daß mehrere zugleich und dasſelbe ſprechen oder gar ſingen." (S. 10) Sagen wir noch gründlicher: der Monolog iſt nicht „unnatürlicher" in der Scheinwelt der Kunſt als irgend etwas anderes, z. B. die Tatſache Schauſpieler überhaupt. Es gibt Motive aus Situationen wie — Menſchen vor Gott — innerſtes Ich gegen Ich —, die ſich nachträglich nicht im zwiſchenmenſchlichen Handeln darſtellen, nicht aus ihm erſchloſſen werden können und doch tiefſte Offenbarung ſind. Sie können vom dramatiſchen Fluß ſehr wohl mitgetragen werden oder ganz gut auch treibend wirken. Die Welt der letzten Ibſendramen iſt nur eine — wenn ſie ſolche Motive nicht braucht, beweiſt das nur, daß man auch ohne ſie gewiſſe Menſchen zeichnen kann. Der Monolog Exponent des Stils, Stilfrage — wir ſagen mit letzter Deutlichkeit: Weltanſchauungsfrage. — Weltanſchauung. — Von ihr wieder aufſteigend, ſehen wir, daß ſie jenen Rhythmus von Spannung und Entſpannung, von Tempo und Verweilen, Handlung und Lyrik in der dramatiſchen Handlung beſtimmt und damit das „Alleinſein", die „feſtere Verknüpfung der Szenen", — daß der Monolog alſo auch eine Frage dieſes Rhythmus iſt, der wechſelt — ſehen wir, daß ſie analytiſche oder ſynthetiſche Technik wählt, endlich, daß ſie vielleicht da nicht mehr glaubt, wo die frühere Generation der analytiſchen das Vergangene als gegeben zugab, ſondern Darſtellung der innerſten Beweggründe verlangt und wär's in einem Monolog.

Man hat vieles unterſchieden: epiſchen, pathologiſchen, Reflex-,

Digitized by Google

Reflexions-, Entschließungsmonolog usw., man hat auch „philosophisch" untersucht, ob es einen „absoluten" Monolog gebe, eigentlich sei der Monolog immer Dialog — aus dem Bisherigen dürfte ohne weiteres hervorgehen, daß wir im Drama den Monolog einzig als das zu bestimmen haben, was er tatsächlich, im äußerlichen Sinne ist: eine Person spricht allein auf der Bühne. Nun ist es die spezielle Aufgabe des Dramas, zwischenmenschliches Handeln darzustellen, Aufgabe der Bühne: in prägnanten Situationen die Menschen einander gegenübergestellt sehen zu lassen. Darum kann der Monolog immer nur Ausnahme sein, und die äußere dramatische Form muß von ihm verlangen, daß seine Intensität die Bühne erfülle; ob dann der Spannungsbogen zwischen dem Einsamen und einem Gegner, einem gegangenen oder kommenden, hinter der Kulisse, einem Schicksal, Gott, einem Gegner in der eigenen Brust sich erstrecke, das ist Bedürfnis der Dichtung.

Das Drama ist Rede, Wort, das Drama ist Handlung. Das Verhältnis von Wort zu Handlung im Drama ist wechselnd, ist eine Stilfrage. Was verlangt die äußere dramatische Form? Hebbel sieht im „Vorwort zu Maria Magdalene" die Wurzel des Problems:

„Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künstler (Schauspieler) nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb. Darstellbar ist nun nur das Handeln, nicht das Denken und Empfinden; Gedanken und Empfindungen gehören also nicht an sich, sondern immer nur so weit, als sie sich unmittelbar zur Handlung umbilden, ins Drama hinein; dagegen sind aber auch Handlungen keine Handlungen, wenigstens keine dramatischen, wenn sie sich ohne die sie vorbereitenden Gedanken und die sie begleitenden Empfindungen, in nackter Abgerissenheit, wie Naturvorfälle, hinstellen, sonst wäre ein stillschweigend gezogener Degen der Höhepunkt aller Aktion. Auch ist nicht zu übersehen, daß die Kluft zwischen Handeln und Leiden keineswegs so groß ist, als die Sprache sie macht, denn alles Handeln löst sich dem Schicksal, d. h. dem Weltwillen gegenüber, in ein Leiden auf, und gerade dies wird in der Tragödie veranschaulicht, alles Leiden aber ist im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln, und wie unser Interesse mit ebenso großer Befriedigung auf dem Menschen ruht, wenn er sich auf sich selbst, auf das Ewige und Unvergängliche im zerschmetterten Individuum besinnt und sich dadurch wiederherstellt, was im Leiden geschieht, als wenn er dem Ewigen und Unvergänglichen in individueller Gebundenheit Trotz bietet und dafür von diesem, das über alle Manifestation hinausgeht, wie z. B. unser Gedanke über die Hand, die er in Tätigkeit setzt, und das selbst dann, wenn ihm der Wille nicht entgegentritt, noch im Ich auf eine hemmende Schranke stoßen kann, die strenge Zurechtweisung empfängt, so ist das eine auch ebensogut darstellbar, wie das andere, und erfordert höchstens den größeren Künstler. Ich wiederhole es: eine Dichtung — — muß darstellbar sein — — die mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium der poetischen Darstellung, darum darf der Dichter sie nie aus den Augen verlieren." (W. XI. 52—53.)

Digitized by Google

Vortrefflich leitet aus dieser Tiefenschau ein Wort Lessings zur Praxis über, das Wort nämlich, „daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung ist“ (Werke. VII. 435). Julius Bab mit seiner Scheidung der Rede in praktische, ästhetische, theoretische, kann die Tatsachen begrifflich klar beschreiben. Es wurde schon gesagt, wie das praktische Sprechen Bewegung, Handlung ist, Mutterboden aller mimisch darstellbaren Vorgänge, somit Kern des Dramas, wie aber das Leben auch Ruhepunkte, sinnliches und geistiges Verweilen kennt und daher das Drama auch theoretische und ästhetische Gespräche aufnehmen kann. „Der Grad, in dem nun diese ästhetischen oder theoretischen Gespräche zwischen den praktischen Raum finden, ist von allergrößtem Einfluß auf den Stil des Dramas. Je größer ihr Anteil ist, je geringer wird die dramatische Bewegung“ (K. B. 36). Was früher unter dem Titel: zeitlicher Charakter der dramatischen Rede schon einmal bemerkt worden ist (S. 130), wird hier wieder aufgenommen und auf das Verhältnis von Wort und Handlung hin betrachtet; Sein und Werden sind eben im Drama ineinander, das Drama ist rundes Leben. Von hier aus beleuchten Schillers Worte an Körner über die „Iphigenie“ in der richtigen Perspektive, und nicht umsonst greift sie Hebbel in seiner Rezension auf und glaubt sie abschließend. „Sie, Iphigenie, ist ganz nur sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen spezifiziert, geht ihr sehr ab.“ (W. XI. 193.)

Babs Worte können begrifflich klar beschreiben, aber nicht mehr. Die Praxis ist individuell, denn der Begriff Handlung ist nicht mit bestimmtem Inhalt zu füllen. Das Leben ist zu tiefst gesehen nur Handlung, Wirken, Auswirken: das ist die weiteste Fassung des Begriffs. Seine Grenzen in der Welt der Kunst, im Drama sind diese: da ist ein Innerstes, sozusagen Unkörperliches, Lessing bezeichnet es oben als „Folge von Gedanken“ — dann ist das Gebiet dessen, was im allgemeinen als Vorgänge des Dramas, Aktion erkannt wird, also z. B. im „Tell“ I 1: der Fischerknabe singt im Kahn, der Hirte auf dem Berge, der Alpenjäger erscheint gegenüber auf der Höhe des Felsens, die Landschaft verändert sich, man hört ein dumpfes Krachen von den Bergen, Schatten von Wolken laufen über die Gegend, Ruodi, der Fischer, kommt aus der Hütte, Werni, der Jäger steigt vom Felsen, Kuoni, der Hirt, kommt mit dem Milchnapf auf der Schulter, Seppi, sein Handbube folgt ihm, — Konrad Baumgarten stürzt atemlos herein, Einreden auf den Fischer, dessen Weigerung, Tells Tat usw. — und eine andere Grenze ist die wortlose Geste des Schauspielers. Aber eben: es darf nur gesagt werden „sozusagen“, denn das Bedürfnis nach der Geste ist in Stil und Individuum so verschieden wie das nach mehr oder weniger Aktion. — Um das zu verstehen, müssen wir uns auf die Quelle be-

Digitized by Google

sinnen, die das Drama auf der Bühne erzeugt, auf den Trieb, der den Schauspieler ruft. Th. A. Meyer im „Stilgesetz der Poesie" beschreibt ihn sehr treffend, nachdem er einen äußerlichen Grund für die Mimik erwähnt hat, nämlich, daß der Schauspieler die spiritualistische Einseitigkeit des Dramas korrigiere, den Text erst zur vollen Dichtung mache, folgendermaßen:

„In der Wirklichkeit ist — — die Notwendigkeit der theatralischen Aufführung in dem eigentümlichen Phantasieakt begründet, dem das Drama seine dichterische Besonderheit und Berechtigung verdankt. Wie der Dichter zur dramatischen Form greift, wo er sich so tief in die Person und das Erlebnis seiner Figuren versenkt, daß er ganz in ihnen aufgeht, so ist es Aufgabe und zugleich Geheimnis des Dramatikers, uns so ganz in seine Persönlichkeiten zu versetzen, daß wir innerlich mit ihnen verwachsen. Gelingt ihm das, so erwacht in uns der mimische Trieb in der Weise, — — Die Erregungen, die unsere Seele schütteln, ziehen unsern Körper in Mitleidenschaft und verlangen nach sinnlicher Entladung. Auf der höchsten Stufe der Intensität seelischen Miterlebens stellt sich von selber der Drang auch nach körperlichem Miterleben mit den Gestalten des Dichters ein. Dieser Trieb, mag er auch bei dem einen stärker, bei dem andern schwächer entwickelt sein, fehlt bei keinem ganz und ist tief in der Menschennatur begründet. Er ist daher ebenso der jederzeit wirksame Grund, der zur theatralischen Aufführung treibt, als er zusammen mit dem dichterischen Phantasieakt, durch den er hervorgerufen ist, die Ursache war, aus der das Drama hervorgegangen ist. Wohl hat der gemeine Nachahmungstrieb an der Entstehung des Dramas seinen Teil: alles Auffallende im Leben, namentlich jede charakteristische, scharf ausgeprägte Bewegung, jeder eigentümliche Ton reizt ja den Wahrnehmenden zum Nachmachen; aber aus diesem äußern Nachmachen sind nur untergeordnete Volksbelustigungen in dramatischer Form entsprungen, wie die Geschichte der römischen Bühne mit ihren Fascenninen und Atellanen, ihren Mimen und Saturen zeigt, zum Drama großen Stils haben sie sich nie entwickelt. Der gemeine Nachahmungstrieb muß in den Dienst des eigentlichen mimischen Triebes treten, in ihn hereingenommen und durch ihn veredelt werden und mag in ihm als aufgehobenes Moment mit wirksam sein auch bei der Entstehung des Dramas; denn erst, wo sich aus der Energie des seelischen Miterlebens das körperliche wie von selbst einstellt, ist der Grund für das Drama großen Stils gelegt. Der dionysische Enthusiasmus, das Sichversetzen in die Leiden des Gottes bis zum Verschwinden des eigenen Ich war die Wurzel, aus der das griechische Drama aufgeblüht ist, und das moderne hat seinen Ursprung im Aufgehen in der Leidensgestalt Christi" (S. 108 bis 109).

Halten wir also fest, das Seelische spannt den Bogen, ruft der Bühne, füllt den Raum. Von hier aus ist auch die Proportion zu verstehen, die im Drama zwischen Wort und Geste bestehen muß. Zwar ist zuerst zu bemerken: Weil die Seele lebt, mit den Generationen wechselt, wird sie bald mehr, bald weniger Vorgänge, Aktion für die Handlung und im einzelnen Gesten, Mimik verlangen. Die äußere dramatische Form, der Bühnenraum, kann nur Grenzbestimmungen und formale Gesetze geben. Grenzbestimmungen: der dialektische Kampf bloßer Begriffe, so spannend, „dramatisch", „tragisch" er auch in der Welt der Begriffe ist, würde durch Verkörperung gestört, braucht sie gar nicht, vermag nicht die Bühne zu füllen,

Digitized by Google

ist daher undramatisch. Umgekehrt ist die nackte Abfolge von Vorfällen, die fast wortlose Aktion, die wilde Jagd von Hereinstürmen, Degenkreuzen und Davonstürzen auch nicht raumfüllend. Das Spiel der Schauspieler ist nicht das wirkliche Leben, in welchem uns eine Straßenaktion ergreift, weil wir die seelischen Hintergründe sofort voraussetzen, sondern in dieser Welt der Kunst wollen wir die Zusammenhänge sehen, hier muß erst die geistige Welt auferbaut werden, nach und nach in Gesprächen, „Gedankenfolgen", bis Aktion aus dem „praktischen Gespräch" entspringt; es braucht in der Kunst viel Seelisches, bis ein Schauspieler die einfachste Geste machen darf, z. B. dem andern die Hand reichen soll. Mendelsohn im 84. Literaturbrief hat das natürliche Verhältnis von Wort und Handlung richtig gefaßt, eben indem er das Verhältnis von Seele und Handlung ausspricht:

„Je größer die Gewalt ist, mit welcher der Dichter durch die Poesie in unsere Einbildungskraft wirkt, desto mehr äußerliche Aktion kann er sich erlauben, ohne der Poesie Abbruch zu tun; desto mehr muß er anwenden, wenn er die Täuschung seiner Poesie mächtig genug unterstützen will."

Und Julius Bab ist es, der das formale „Gesetz" gibt, d. h. eine technische Regel, sie ist ihm sogar die Technik des Dramas, deren Erfüllung in den obengenannten Grenzen historisch ist. Hier wie so oft, kann die Theorie nur das Problem erkennen, beschreiben, an den richtigen Ort im Zusammenhang des Ganzen stellen, — aber das soll sie tun, und es ist nicht wenig damit geleistet, besonders wenn dadurch die Grenzen des Problems klar gefaßt werden — also das Formale kann sie geben; die Erfüllung, Lösung ist praktisch, machen Dichter und Zeit.

„Die Hauptanforderung der Technik des Dramas ist das Einhalten der richtigen Proportion von Sprechen und Handeln, Wort und Geste. — Das Wort auf der Szene darf nie etwas anderes sein als die Brücke zwischen zwei Taten. — In einem vollendeten Drama strebt jede einzelne Szene einer sinnlich sichtbaren Geste als Höhepunkt zu — eine Bewegung muß die angesammelte Spannung des Dialogs entladen; mag es nun ein einfaches Abgehen oder Kommen, ein Niederfallen oder Aufstehen, das Zerreißen eines Dokuments oder schließlich ein geschwungener Dolch sein. Da oft genug entscheidende Handlungen sinnlich uneinprägsam oder ganz im psychologisch Unsichtbaren gelegen sind, so ist die Erfindung gleichsam stellvertretender, nur äußerlich motivierter, aber innerlich nötiger Gesten, die den entscheidenden Augenblick sinnlich betonen, eine Hauptaufgabe für den Techniker des Dramas — — Im Einhalten dieser Proportion wurzeln alle technischen Probleme des Dramas. — — Das Geheimnis des fruchtbarsten Moments für den Dramatiker ist z. B. nichts anderes als die Frage: wo ist in einem Schicksalsablauf die Stelle zu finden, bei der ich einsetzen muß, um schon inmitten starken Vorwärtsganges sofort einsetzender Aktionen, sichtbarer Gesten den Rückblick auf alles Voraufgegangene zu erschließen. Das Problem der „Spannung" ist nichts anderes als die Aufgabe: bis zum vorletzten Moment eine große bedeutsame Geste bereit zu halten, deren Herannahen durch alle voraufgehenden Worte und Bewegungen immer spürbarer wird. Wogegen (wie Shakespeare sehr wohl wußte) der letzte

Digitized by Google

Moment des Dramas dem Wort gehören muß. Denn nicht ein unverarbeiteter, umwerfend neuer Eindruck, ein durch sprachliche Bezwingung bereits gebändigtes Gefühl muß uns entlassen, wenn kein roher Stoß uns in die Reihe des unabsehbaren Geschehens schleudern, wenn ein Kreis von Notwendigkeiten sich harmonisch schließen soll. — So ist es nötig, daß im Drama jeder wichtige Vorwärtsschritt seine zweifache Ausprägung finde, auf Tat und Wort, wie auf zwei Rädern an gleicher Achse rollt das dramatische Geschehen Schlag um Schlag vorwärts. Es ist deshalb ebenso wahr, daß im höchst vollendeten Drama sich aus dem bloßen Eindruck des Wortes abseits jeder besonders angedeuteten Pantomime ein volles Verständnis der Handlung ergeben muß — wie daß jedes Drama, zur Not für den Tauben verständlich, in rein pantomimischem Grundriß darzustellen sein muß" (K. B. 81—85).

In der Pantomime fallen Wort und Aktion auseinander — die Pantomime ist nur ein „Grundriß". Dies sei hier zum Schlusse noch einmal betont, um im Speziellen das Gesetz des Ganzen aufzuzeigen. Franz überschätzt sie, seine Fechterstellung gegen den Monolog wird es verursacht haben. Er selbst weiß, wie schwierig es ist, eine Gebärde dem individuellen Seelischen adäquat zu schaffen (S. 164/5 a. a. O.), und doch meint er:

„Umgekehrt macht zwar der betreffende Text auch die Anweisungen überflüssig; aber diese müssen — einerlei, ob vorgeschrieben oder nicht — meist sowieso ausgeführt werden: der Text kann in diesen Fällen fortfallen, da ja jeder *sieht*, was vor sich geht. — So gibt die auf Pantomimisches gerichtete, so heftig befehdete Bühnenanweisung dem Element des Dramas, das so oft als das wesentliche betont worden war: dem Geschehen, der Handlung ein neues Recht" (F 64).

Sieht man wirklich alles, was der Text gibt, der Text des echten Dichters und Dramatikers? Franz zitiert Otto Ludwigs Ausführungen über die Shakespearesche Diktion, nimmt gegen Ludwig Partei, nennt Shakespeare aktionslos:

„— jener Charakter der Shakespeareschen Diktion, der es uns heute erklärlich macht, daß Shakespeare der Spielanweisungen so völlig entraten konnte." Ludwig zitiert hierbei die Worte des Laertes („Hamlet" IV Ende)

„Zuviel des Wassers hast du, arme Schwester!
Drum halt ich meine Tränen auf. Und doch
ist's unsre Art; Natur hält ihre Sitte,
was Scham auch sagen mag; sind die erst fort,
so ist das Weib heraus. — Lebt wohl, mein Fürst.
Ich habe Flammenworte, welche gern
auflodern möchten, wenn nur diese Torheit
sie nicht ertränkte" —

und bemerkt dazu:

„Das ist Beschreibung. Neuere würden da als Anweisung für den Schauspieler hinsetzen: (er will seine Tränen aufhalten, weil er sich ihrer schämt. Aber er vermag es nicht). Lebt wohl mein Fürst usw. (er macht Anstrengungen, sein Rachegefühl gegen Hamlet auszudrücken. Da es ihm nicht gelingt, geht er, seinen unmännlichen Zustand dem Blicke des Königs zu entziehen). Diese Anweisung ist ihm als die Rede selber, an der sie sich als Gebärde zeigen soll, in den Mund gelegt. Sie ist aber so gegliedert, daß die kurzen Sätze in ihrem Rhythmus die Unterbrechungen durch Tränen und den immer wieder heraufquellenden Schmerz darstellen. Damit den Monolog im ‚Tell' zu vergleichen, der

Digitized by Google

reine, bloße Beschreibung ist. Shakespeare würde den Zustand Tells nach seinem psychologischen Gesetze haben aussprechen lassen, aber so, daß diese Aussprache psychologisch-pathologische Gebärde hätte und zugleich den Sinnen und der Phantasie darstellte, was die Reflexion aussprach" (G. Schr. V 136 f.).

Also Shakespeare legte die Anweisungen gewissermaßen in die gesprochenen Worte: er war Schauspieler. Dadurch wird bei ihm verhindert, was bei Schiller so leicht geschieht: das aktionslose Deklamieren der Darsteller. (Gleichwohl, ja: „eben deshalb war die Shakespearesche Bühne keine Aktionsbühne —" (F. 87).

Man frage sich, ob wirklich die Pantomime so viel gäbe wie Geste und Wort zusammen! Franz zitiert, genau besehen, gegen sich Diderot, der da sagt, das Drama mit Pantomime sei etwas im ganzen, in der „Faktur" anderes als das ohne sie — eben nur das Wort, der Satz, der Gedanke kann individualisieren, kann den Gehalt adäquat darstellen. Es ist Th. A. Meyers Warnung zu beachten, ihr Argument spricht sowohl aus dem innersten Wesen des Dramas wie auch aus der klaren Erkenntnis der Unzulänglichkeit aller Mimik: „— die Aufführung des gesprochenen Dramas darf in der Hauptsache kein selbständiges Schönes der Anschauung erzeugen wollen. — — denn sie soll das Dichterwort nicht durch Erweckung und Befriedigung unseres Anschauungsvermögens in den Hintergrund drängen oder gar ersetzen, sondern das Bedürfnis nach ihm erregen und die Aufmerksamkeit auf es steigern" (St. P., S. 113). Was Meyer hier ausspricht, begründet durch das tiefschauende Kapitel „Die Mimik" — das kommt dem Theaterkritiker vor den Bühnenbestrebungen Reinhards ebenfalls zur Einsicht.

„Man fand, es sei eine Gefahr vorhanden, daß das spezifisch dramatische Element, die seelisch wirkende Charakterisierungsmacht von Dichterwort und Schauspielerleib unterginge in einem reinen Feste der Sinne, das da von Malerei und Musik gegeben wurde. Man fand es etwa bedenklich, daß der große Gerichtsakt („Kaufmann von Venedig") mehr durch die Feinheit optisch-akustischer Gesamtabstimmnug als durch die Größe der Shylockgestalt wirkte, und daß der schönen Bildwirkung zuliebe Porzia ihre Rede zu den Parteien hielt, den Richtern den Rücken wendend. Man fand es auch bedenklich, daß die holde Schönheit der Schlußszene, das Mondlichtfest in Porzias Garten, viel mehr durch die Malerei und Musik als durch gut gesprochene Reproduktion der herrlichen Dichterverse zur Wirkung kam: Mit einem Wort: man fühlt das psychologische, sprachkünstlerisch-geistige, schauspielerisch charaktergebende Element, das zuletzt doch allein die innersten Gemächer im Heiligtum dramatischer Kunst entriegeln kann, bedroht von der Herrschaft des sinnlichen, durch bloße Nervenwirkung einstimmenden Elements" (K. B. 147/8).

Das Drama raumfüllend, das Drama streitende Rede — was das heißt, wird wundervoll anschaulich, wenn man das Thema Kampf und Krieg in seiner Entwicklung auf der Bühne verfolgt. Ist nicht Kampf das gegebene Motiv für die Bühne? Und doch zeigt es sich, daß nur das Geistige, der seelische Spannungsbogen den künstlichen Raum der Bühne überwindet, nicht fechtende Komparsen. Ich gebe

Digitized by Google

aus der prachtvollen Monographie von Dr. Max Scherrer „Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist" einen Teil der Kritik an Elias Schlegels „Hermann" und dann einen Höhepunkt der Entwicklung. Sie beweist, — man sollte nicht glauben, daß es zu sagen nötig ist, — daß das dominierende Interesse auf der Bühne dargestellt sein muß.

Über Elias Schlegels „Hermann": „Auf eine andere, allgemeine Crux der Kampfgestaltung weist ebenfalls schon Mendelsohns Kritik des ‚Hermann': es hat seine Schwierigkeit, das Schlachtgeschehen, das vom Drama aus betrachtet, wesentlich vom Zufall, jedenfalls von außerdramatischen Gesetzen abhängt, mit dem Räderwerk der dramatischen Motivierungen zu verzahnen; die kriegerische Entscheidung also nicht bloß aus dem Geschichtsbuch, sondern durch das Drama selbst zu begründen und einigermaßen als notwendig erscheinen zu lassen. ‚Wo die Menschen in Masse gegeneinander wirken, ist der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, und das Drama soll uns Entscheidungen zeigen, die aus den gegenseitigen Verhältnissen der Personen, aus ihren Charakteren und Leidenschaften mit einer gewissen Notwendigkeit hervorgehen', umschreibt Wilhelm Schlegel das für die Kriegsdramatik wichtige Problem. In einem Überblick, wie es Shakespeare damit gehalten, ergeben sich ihm im wesentlichen zwei Typen; der Zufall scheidet für den echten Dramatiker aus; auch auf die nüchtern sachliche, taktische Begründung des Ausgangs läßt sich Shakespeare nicht weiter ein: ‚Mit großer Einsicht in das Wesen seiner Kunst schildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkürlich bald diesen bald jenen begünstigt; ohne in das einzelne der Kriegskunst einzugehen, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenschaften der Feldherren und aus deren Einflusse auf die Gemüter der Krieger im voraus vermuten; zuweilen stellt er den Ausgang in das Licht einer höheren Fügung, ohne doch unseren Wunderglauben in Anspruch zu nehmen: das Bewußtsein einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs die andern — W. Schlegel denkt wohl an Richard III. — niederschlägt. Also eine Motivierung aus den Führercharakteren und eine andere aus der festgegründeten Weltordnung. (Scherrer, 25—26.) Klopstock führt in seiner ‚Hermannsschlacht' der Kampftechnik das von nun an wichtige Mittel, die Beobachtung zu. „Jetzt war man imstande, die Aktion aus der Vergangenheit, worin die Berichttechnik sie festgehalten hatte, in die Gegenwart zu versetzen, nach welcher die Bühne so dringend verlangt." Es ist ein mächtiger Anreiz für die Phantasie des Zuschauers gewonnen. „Das Ziel war fürderhin, die Beobachtungen so zu gestalten, daß dieser die Dinge mit eigenen Augen zu sehen vermeinte." (S. 54.) Schiller ist ein Vollender der Teichoskopie. Während die Ritterstücke, das Kampfspektakel, ein Kotzebue sich auf die verbesserten Machtmittel des Theaters stützen, die die „Illusion" z. B. einer Burgerstürmung, einer Schlacht immer besser erreichen lassen, dabei die Seele vergessen, so daß wir heute über das hohle Schwerterklirren und die bengalischen Flammen lächeln (man lächelt heute schon über die Zaubereien des elektrischen Lichts und das „Schminken als Kunst" — die unsterblichen Materialisten!), wirken die Großen immer mit dem Dichterwort, mit der Seelenspannung, bringen die Schlacht der Seelen auf die Bühne, so daß die „wirkliche" hinter der Kulisse nur noch Anlaß und im Aufnehmenden ein nebenher gehendes Phantasiebild ist, aufblitzend nur, wenn die mächtige Gegenwart des Bühnenvorgangs erlaubt, will. — Der Schlußakt der „Jungfrau von Orleans": „Schiller hält an der Realität des Schlacht-

Digitized by Google

bildes fest, aber er behält den Kampf selbst hinten und repräsentiert auf der geschlossenen Szene das, was sich auf ihr nicht präsentieren läßt. Seine Lösung besteht darin, daß die unsichtbar fechtenden Parteien nicht nur durch Teichoskopie erfaßt, sondern zugleich, zu Symbolen verdichtet, auf die Bühne gestellt werden. Die Königin Isabeau und die Jungfrau stehen sich greifbar anstatt der draußen ringenden Heere auf Leben und Tod gegenüber. Durch diese symbolische Parteiung wird die feindliche Spannung der uferlosen Schlacht auf ihren gesammeltsten Ausdruck gebracht. Ihr dramatischer Kern ist für die Szene ohne alle Bühnenbalgerei gewonnen."

„Der Kerker der Jungfrau birgt das Handlungszentrum, und die symbolische Parteiung besteht eben darin, daß das dramatische Gewicht aus der außerszenischen Schlacht in das Bühnengeschehen herein verlegt wird. Der Kampf draußen ist nicht mehr Zweck eines in sich selbst geschlossenen Auftritts." — — Was Klopstock anstrebt, ist geleistet, die blutige, schöne Todesschlacht in geschlossener Form zu triumphaler Geltung gebracht; allerdings als Schlußstein eines reichen Dramas, nicht — dies war der unheilbare Irrtum des Bardiets — als sein alleiniger Inhalt. So wie W. Schlegel das dramatische Gesetz der Darstellung des Krieges aus Shakespeare abstrahierte: er muß, „wenn dramatisches Interesse da sein soll, nur Mittel zu etwas anderm und nicht letzter Zweck und Inhalt des Ganzen sein." (S. 315, 322—23.)

„Der Kerker der Jungfrau birgt das Handlungszentrum" „— außerszenische Schlacht" — damit sind wir zur Frage nach der Einheit des Ortes gelangt.

Die Gegner der Einheiten haben immer stolz darauf hingewiesen, daß Aristoteles die Einheit des Ortes gar nicht verlangt habe. Wer die Einheiten als immanente Gesetze der dramatischen Form erkennt, darf über solch scholastisches Argument wegschreiten. Ob sie Aristoteles nicht erwähnt, weil sie mit der griechischen Bühne in den meisten Fällen absolut gegeben war, oder aus einem andern Grund nicht, das fällt gar nicht in Betracht. Aristoteles ist Empiriker, was er gesehen hat, ist nur eine der möglichen geschichtlichen Verwirklichungen der Einheiten.

Die Einheit der Zeit ist als immanentes Gesetz der dramatischen Form ununterbrochener Zusammensturz — und hat zur natürlichen Folge die Einheit des Ortes, z. B. die ununterbrochene Handlung vor dem Palast des „Ödipus", in der Küche der „Fräulein Julie". Einheit des Ortes aber hat umgekehrt nicht Einheit der Zeit zur Folge, siehe „Gespenster".

„Ödipus", „Fräulein Julie": mit diesen Beispielen ist auch gesagt, daß die Einheit des Ortes nicht farblose Ortslosigkeit zu sein braucht. Die Entdeckung des Lokals durch den Sturm und Drang gegenüber den Allerwelts- und Nirgendskulissen der französischen Klassik bleibt eine wertvolle Eroberung.

Und nun könnte parallel zu den Fragen der Zeiteinheit Punkt nach Punkt aus jenem Schema auch hier abgehandelt werden, z. B. die Erfüllung und Beschränkung des Postulates reiner Form in den einzelnen Stilen, ja Individuen. Doch weil die Ortseinheit nur

Digitized by Google

Folge ist, so ist Wesentliches schon gesagt, es bleibt nur noch Spezielles auszuführen.

Herder preist in seinem Hymnus den Lokalgeist der Szenen bei Shakespeare: „Daß Zeit und Ort, wie Hülsen um den Kern, immer mitgehen, sollte nicht einmal erinnert werden dürfen, und doch ist eben hierüber das hellste Geschrei. Fand Shakespeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu erfassen, natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisieren, daß sie mit zur Täuschung beitrügen. Ist wohl jemand in der Welt zu einer Kleinigkeit seines Lebens Ort und Zeit gleichgültig? und sind sie's insonderheit in den Dingen, wo die ganze Seele geregt, gebildet, umgebildet wird? in der Jugend, in Szenen der Leidenschaft, in allen Handlungen aufs Leben? Ist's da nicht eben Ort und Zeit und Fülle der äußern Umstände, die der ganzen Geschichte Haltung, Dauer, Existenz geben muß, und wird ein Kind, ein Jüngling, ein Verliebter, ein Mann im Felde der Taten sich wohl einen Umstand des Lokals, des Wie? und Wo? und Wann? wegschneiden lassen, ohne daß die ganze Vorstellung seiner Seele litte? Da ist nun Shakespeare der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seiner Drama dachte, im Kopfe wälzte, wie wälzten sich jedesmal Örter und Zeiten so mit umher! Aus Szenen und Zeitläufen aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hierher, die dem Gefühl der Handlung die kräftigste, die idealste ist; wo die sonderbarsten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheit unterstützen, wo Zeit- und Ortwechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: ‚Hier ist kein Dichter! ist Schöpfer! ist Geschichte der Welt!'" Aus der Darstellung des Lokalgeistes im „Macbeth": „Nicht (mitzufühlen) mit dem stillen Könige noch zu guter Letzt die Abendluft so sanft gewittert, rings um das Haus, wo zwar die Schwalbe so sicher nistet, aber du, o König — das ist im unsichtbaren Werk! — dich deiner Mördergrube näherst. Das Haus in unruhiger, gastlicher Zubereitung, und Macbeth in Zubereitung zum Morde! Die bereitende Nachtszene Bankos mit Fackel und Schwert! Der Dolch, der schauerliche Dolch der Vision! Glocke — kaum ist's geschehen und das Pochen an der Tür! — Die Entdeckung, Versammlung — man trabe alle Örter und Zeiten durch, wo das zu der Absicht, in der Schöpfung, anders als da und so geschehen könnte." (S. W. V 222—23.)

Falls dieser Preis noch heute gegen die Ortseinheit ins Gefecht geführt werden sollte, so ist darauf hinzuweisen, daß Herder hier der deutschen Dichtung vor allem Stoff eroberte, eine neue Welt, die „Natur" im Sinne von Sturm und Drang, „Shakespeare Diener der Natur"; „Natur, Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen", daß es sich hier um den Anfang jener Befreiung handelt, von der Goethe spricht, wenn er sich einen Befreier der Deutschen nennt. Es wird der Dichter Shakespeare, ja, Herder sagt noch mehr, der Schöpfer, besungen, nicht der Dramatiker, es ist der Shakespeare, den Goethe lieber liest als aufgeführt sieht. Der Bühnenshakespeare muß sich möglichste Annäherung an die Ortseinheit gefallen lassen, weil der Wechsel den Zusammenhang zu sehr zerrisse. Wie die deutsche Klassik nach Ortseinheit strebt, zeigt die oben angeführte Übersicht.

Griechischer Mythenstil, naturalistischer Stil — wieder ist das Zwi-

Digitized by Google

schenreich fraglich: Shakespeare, deutsche Klassik, Realismus, Naturalismus in Hauptmanns Nuance. Wo die Einheit des Ortes nicht im strengen Sinne erfüllt worden ist, da hat die Einheit der Handlung, die Tatsache, daß die Menschen, zwischen denen sich eine Tragödie abspielt, eben beisammen sein müssen, im selben Haus, in derselben Stadt, Shakespeare dehnt aus: im selben Land, eine Einheit des Milieus gefordert, die man auch Einheit des Ortes, erweiterte, ideelle usw. genannt hat; es dient aber der Klarheit, wenn geschieden wird: Einheit des Ortes, Einheit des Milieus. Also: in „Fräulein Julie" Einheit des Ortes, die Küche; in „Rose Bernd" Einheit des Milieus, I. eine ebene, fruchtbare Landschaft, II. die große Wohnstube im Hause des Erbscholtiseibesitzers Flamm, III. eine fruchtbare Landschaft, IV. wie II., V. die Wohnstube im Häuschen des alten Bernd. Die beiden Einheiten sind im Ursprung verschieden, wenn sie auch in der erfüllten strengen Ortseinheit zusammenfallen. Die Einheit des Ortes ist Folge der Zeiteinheit, eine Forderung der äußern Form, wogegen die Einheit des Milieus aus einem Innern, aus der Einheit der Handlung erwächst.

Jeder Stil, jede Bühne, auch die erfüllte Ortseinheit ermöglichen doch eine Erweiterung des Raumes hinter die Kulissen. Im „Ödipus" spielen die wichtigsten Vorgänge im Innern des Palastes, die Bühne zeigt den Vorplatz, in der „Medea" des Euripides sehen wir die klagende Amme auf den Stufen des Palastes, hören wir aus seinem Innern die Weherufe der Medea. Das Gesetz, das zwischen sichtbarem Bühnenraum und unsichtbarem die Handlung zu verteilen hat, ist klar: das Hauptinteresse muß auf der Bühne dargestellt sein, und nur das Erschließbare darf hinten bleiben, z. B. die Geste, deren psychische Motivierung im dramatischen Kampf auf der Bühne erlebt wurde; wenn sie auch, abgesehen von der dramatischen Formung und gewertet im Hinblick auf die Fabel, als Dichtung der mächtige Handlungsstrom ist und vorn ein kleinster Nebenarm bleibt, also z. B. Jokaste und Ödipus richten sich auf dem unsichtbaren Raum, der Chor bleibt auf der Bühne. — Der Sturm und Drang mußte in seiner historischen Aufgabe, Stoff zu erobern, auch hier Shakespeare mißverstehen. Tieck ordnet richtig, wenn er im „jungen Tischlermeister" über Götz sagen läßt:

„Er (Goethe), der die Bühne liebte, hat sie doch eigentlich niemals geachtet und noch weniger studiert. Sein ‚Götz', welcher im Widerspruch gegen alle Gesinnung seiner Zeit war, ein Krieg gegen moderne Altklugheit, und das Verkennen einer großherzigen Vorzeit, hänselte gleichsam das bestehende Theater der Nation, auf welchem man mit puritanischer Ängstlichkeit und zugleich oft roher Ungeschicktheit Zeit und Raum nach den überkommenen französischen Regeln beobachten wollte. Der frohe Übermut spielte mit den sogenannten Verwandlungen, legte auch in diese Überschriften Poesie und zwang diese Zufälligkeit, in seinem heroischen Werke mitzuspielen und durch das Hin und Her Eile und Verwirrung auszudrücken. Ein solches Werk, welches ganz aus Liebe hervorgegangen ist, ist durch sich selbst vollendet, denn diese echte Begeisterung irrt

Digitized by Google

niemals und erschafft sich selbst ihre Regel. In diesem Gedicht stehen wir also nicht vor dem Theater, wir sehen keine Dekoration, sondern, indem wir lesen, sind wir selber mit im Gedicht, wir fühlen den Duft des Bergwaldes. wir kommen aus der Mühle im Tal, wir hören das Geklirr des wirklichen Fensters, welches Götz im kräftigen Unwillen zuwirft. und so gehört uns und unserm Empfinden eine jede dieser Überschriften von Schenke, Feld und Lager. Sehen wir nun Kulissen und die Veränderungen unserer Bühne, so wird uns statt der Wahrheit eine hergebrachte künstliche und konventionelle Täuschung untergeschoben. Dadurch allein schon erlahmt das Werk; sein Organismus aber wird völlig zerstört, wenn wir Szenen auslassen, zwei oder drei in eine zusammenziehen und jener Bühne, an welche der Dichter bei der Komposition in keinem Augenblicke dachte, zu Gefallen leben, uns vor ihr neigen und demütigen und darüber das Gedicht in Grund und Boden verderben." (Tieck. Schriften 28, 255/6.)

„Götz" ist mit andern Werken seiner Zeit ein „dramatischer Roman". Als dann der Stoff endlich Besitz war, da konnte die Klassik Form geben, auch dem Bühnenraum ungleich mehr einordnen als die Zeit Gottscheds. Wie weiß vor allem der reife Schiller Räume hinter der Bühne mitspielen zu lassen. Es sei nur an das Meisterstück erinnert, an die Hinrichtung der Maria Stuart. Vorher ist uns nach und nach die Ausstattung des Hinrichtungsraumes — er ist unter der Bühne — eingeprägt worden, z. B.

Kurl:

Schwarz überzogen waren alle Wände,
ein groß Gerüst, mit schwarzem Tuch beschlagen,
erhob sich von dem Boden, mitten drauf
ein schwarzer Block, ein Kissen und daneben
ein blankgeschliffnes Beil — Voll Menschen war
der Saal, die um das Mordgerüst sich drängten
und, heiße Blutgier in dem Blick, das Opfer
erwarteten. V 4.

Wir sehen Maria Abschied nehmen und zurück bleibt Leicester in der leidenschaftlichsten Aufregung, die wahnsinnig feinhörig macht, die fortwährend zu Maria hinüberlebt. Die Hinrichtung wird uns vollkommen anschaulich und ergreift uns durch das Medium Leicesters mehr, die Phantasie ist mächtiger als Bühnenrealität.

Leicester: — — — —
Umsonst! Umsonst! Mich faßt der Hölle Grauen,
ich kann, ich kann das Schreckliche nicht schauen,
kann sie nicht sterben sehen — Horch! Was war das?
Sie sind schon unten — Unter meinen Füßen
bereitet sich das fürchterliche Werk.
Ich höre Stimmen — Fort! Hinweg! Hinweg!
aus diesem Haus des Schreckens und des Todes!

(Er will durch eine andere Tür entfliehen, findet sie aber verschlossen und fährt zurück.)

Wie? Fesselt mich ein Gott an diesen Boden?
Muß ich anhören, was mir anzuschauen graut?
Die Stimme des Dechanten — Er ermahnet sie —
— Sie unterbricht ihn — Horch! — Laut betet sie —
mit fester Stimme — Es wird still — Ganz still! —

Digitized by Google

Nur Schluchzen hör' ich und die Weiber weinen —
Sie wird entkleidet — Horch! Der Schemel wird
gerückt — Sie kniet aufs Kissen — legt das Haupt —

(Nachdem er die letzten Worte mit steigender Angst gesprochen und eine Weile innegehalten, sieht man ihn plötzlich mit einer zuckenden Bewegung zusammenfahren und ohnmächtig niedersinken; zugleich erschallt von unten herauf ein dumpfes Getöse von Stimmen, welches forthallt.)

Wer sieht diese Szene und glaubt, daß sie ein Monolog ist? „bloß" Monolog?!

Diese Erweiterung des Bühnenraumes ist das Mögliche und muß es bleiben. Und gerade sie zeigt die Macht des gesprochenen Dichterwortes über jede Möglichkeit der Bühne, auch der mit elektrischem Licht. Wir lächeln heute einfach über jede Illusion gerade dann, wenn sie mit höchster „Kunst" unsere Sinne betören will, unser Bewußtsein wehrt sich: Spiel! Aber was die mitlebende, die erschütterte Seele in der Phantasie aufbaut, das ist. Die Illusion ist meine freie Tat. Die Shakespearebühne ist nicht nur Not, sie ist in erster Linie Macht des Dichters.

Shakespeares „Lokalität ist restlos durch das Wort, als ‚gesprochene Dekoration' gestaltet, wie das Wort überhaupt die ganze Umwelt des Dramas gibt; er bedarf weder des Behelfs der szenischen Anweisung noch wesentlicher dekorativer Unterstützung." (Scherer, S. 79.)

Als Schluß des Abschnittes vom Raum noch eine Bemerkung: Es scheint, daß in unsern Tagen just der Theaterraum die festgegebene Schranke werden soll, welche einen Stil des Dramas bedingen könnte: der Saal der Dreihundert für das Kammerspiel, die intime Tragödie, und das Theater der Dreitausend für die Tragödie, in der neben dem Individuum auch Massen mitspielen. Und das Zeitalter eines gereinigten Expressionismus, der Idealismus geworden, ist vielleicht fähig, für dies große Theater die Ereignisse z. B. der Französischen Revolution in einem Stil von gleicher Höhe und doch anderm Grund wie der des griechischen Mythendramas darzustellen.

Und hier erst, am Ende der Darstellung der äußern dramatischen Form, dürfen Lessings wichtigste Worte über die drei Einheiten gehört werden.

Die Einheit der Handlung ist eine Forderung innerer Form, Forderung aus metaphysischer Tiefe nach symbolischer Geschlossenheit des Kunstwerks. Hebbel begründet sie an jener tiefen Stelle seines „Wortes über das Drama", wo er vom Ring spricht, in den hinein die Kunst das Unendliche des Weltgeschehens spannen muß. — Die Einheit der Zeit, entspringend aus dem Charakter der fortrollenden Gegenwart, und als ihre Folge die Einheit des Ortes — diese zwei aber sind andern Ursprunges, sind immanente Postulate der äußern dramatischen Form. Mit dieser Erkenntnis wird Lessings immer wieder als kanonisch zitierte Ausführung historisch: jene Ausführung zeigt, wie der große deutsche Kritiker des 18. Jahrhunderts die

Digitized by Google

drei Einheiten bei Aristoteles und dessen empirischem Material, der griechischen Tragödie, sah. Das ist eine große geschichtliche Leistung im Freiheitskampfe gegen die französische Klassik, sie darf aber nicht das letzte Wort über die Einheiten bleiben.

Die bekannte Stelle eröffnet das 46. Stück der Dramaturgie und lautet: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugier wegen zu tun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und ebendenselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und ebendenselben Tag einzuschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie, unter neun Malen, siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplifizieren, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichen Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte."

Daß die Einheit der Handlung nicht so eng mit den zwei andern zusammenhängt, diese nicht gleichsam als Folgen aus jener anzusehen sind, sondern wie oben gezeigt wurde, verschiedenen Ursprungs sind und sich treffen können, das beweisen ja alle Stücke mit einheitlicher Handlung ohne Zeit- und Ortseinheit, und sie sind seit Shakespeares Tagen die Regel. Umgekehrt ist auch Zeit- und Ortseinheit zu wahren möglich, ohne daß Einheit der Handlung besteht. — Es wäre ein ganz hübscher expressionistischer Vorwurf: zwei Stunden eines Marktplatzes und darauf als „Handlung" alle die Fetzen von tausend Handlungen der tausend vorüberjagenden Menschen: Interjektionen, Gaffen, Grüße, kurze Sätze von Zwiegesprächen usw. usw. darzustellen — Einheit der Zeit und des Ortes, nicht aber der Handlung (im klassischen, Lessingschen Sinne).

Jeder Stil, jede Zeit muß sich in ihrem Drama mit den Einheiten auseinandersetzen. Die Geschichte beweist, daß sie in den Zeiten der Stofferoberung, in Sturm und Drang vernachlässigt werden, aber sofort wieder ihr Recht geltend machen, sobald der Stoff zum Formen reif daliegt.

Was fand Bovet, als er die zwölf letzten Dramen Ibsens hinsichtlich Zeit- und Ortseinheit untersuchte?

Si nous récapitulons, en mettant à part cet „épilogue", nous trouvons que, sur onze drames, quatre observent strictement l'unité de lieu, quatre ont une unité presque stricte (même maison) et trois une unité relative (même ville). Le temps minimum est de quatre heures, le temps maximum de quatre jours. Les journées sont toujours consécutives; Ibsen semble mettre un soin particulier à le faire savoir.

Digitized by Google

En entreprenant cet examen, je ne m'attendais pas moi-même à un si beau résultat, et je n'y ajoute aucun commentaire.
(Lyrisme, Epopée, Drame: 301.)

Das Drama ist eine strenge Form. Wer ihr wirklich dienen will, muß mancher Fülle entsagen; der dramatische Dichter muß es lernen, weniger im Stofflichen zu dichten als im Wie der Vermittlung, im Formen zum Drama.

„Es muß also außer dem allgemeinen Prinzip sprachkünstlerischer Kraftersparnis noch einen besondern Grund in den speziellen Formen des Dramas geben für dieses stete Rückgreifen des Dramatikers auf den Mythos. Erinnern wir uns, daß das Drama das dialogische zweistimmig gesetzte Sprachkunstwerk ist, daß wir es die philosophische Kunstform nannten, weil hier in der Gestalt redender Menschen die lebenbildenden Kräfte der Natur ganz objektiv, ganz selbstwirksam gegeneinander gestellt werden. Deshalb verneint die dramatische Dichtung das bloße Interesse am Stoff, legt allen Ton auf seine Gestaltung, als die reinste der Künste hat sie ihr ganzes Gewicht in die Form, die Ausprägung des lebendigen Zweiklangs in jedem Erlebnis, gelegt. Die Kunst der dialogischen Rede, die den Chor des Lebens in Gegenstimmen auseinandersetzt, die nicht lyrisch ergreifende, episch interessierende, sondern ergründende Lebensabspiegelung gibt; sie hat ihr Ziel nicht in der runden Fülle des Lebens selber, sondern in seinem innersten Kern: dies Fühlbarmachen der ‚Notwendigkeit', des unbegreiflichen, übersinnlichen Zusammenhangs alles Geschehens ist ihr Ziel." (Julius Bab, K. B. 63.)

B. Innere Form.

Zu Beginn der Ausführungen über die innere dramatische Form ist es einzig geziemend, Lessings Worte aus dem 80. Stück der Dramaturgie zu hören:

„Wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werk und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde. Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden: und gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen, als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist."

Man kann in der Zeichnung der dramatischen Form nie genug den Charakter der Bühnenwirklichkeit, des Öffentlichen betonen. W. v. Scholz geht in seinen „Gedanken zum Drama" mit Recht vom Theater aus. Mit der Öffentlichkeit aber sind zwei Merkmale innerer Form gegeben: Wirken und Willen. Das Drama ist strenge Form, „mehr ein Formen", und daher drückt hier die äußere Form besonders prägnant auf die innere, können die Zeiten der psychologischen Entdeckungen, der Stofferoberung das Drama nicht handhaben, werden es aber immer, als vermeintlich bequemste, kürzeste Form: nur Dialog (also Lyrik!), keine Erzählung (unnötige, stoff-

Digitized by Google

liche, seelisch tote Weiten!), mißbrauchen. P. Ernst erwähnt bei Anlaß von Shakespeares Breite den Zusammenhang von Psychologie und Epik.

Der Zusammenhang zwischen äußerer und innerer dramatischer Form ist klar einzusehen, und damit das Recht der äußern, Forderungen an die innere zu stellen, d. h. den Rohstoff in Form zu verwandeln. Bei der Darstellung der äußern Form konnte beständig deren Forderung an die Struktur der innern nachgewiesen werden.

Die zeiträumliche Gegenwart, wie aus der bisherigen Darstellung hervorgeht, die wichtigste Komponente im Charakter der äußern dramatischen Form, verlangt von der Struktur der dramatischen Handlung zweierlei: der Bühnenraum muß gefüllt sein und die Spielzeit in Fluß gebracht werden. — Der Bühnenraum wird durch den Spannungsbogen, der die zwei Gegner trennt und zusammenreißt, gefüllt. Damit diese Spannung möglich sei, ist nötig, daß beide Gegner vor einem höchsten Wertmaß, vor Gott gleichwertig seien, jeder Kämpfer ist durch seinen Feind bedingt, es muß Position gegen Position stehen. Die Bezeichnung „Held des Dramas", verleitet, nur die eine Seite zu beachten, man muß aber beide sehen: Ödipus und seine schicksalsschwere Situation, Antigone und Kreon, Vater und Kinder im „Lear", Wallenstein und den Kaiser, Karl Moor und die Gesellschaft (Gott), Maria und Elisabeth usw. Lyriker- und Dilettantendramen kranken am einsamen Monologhelden, sind im Kern undramatisch. — Die Zeit wird durch die schrittweise Annäherung der Gegner in Fluß gebracht, d. h. um im Element die Struktur aufzuzeigen, die Antwort muß wieder einer Frage rufen, die große eine Frage und die große eine Antwort wagen sich nur in tausend Teilfragen und Antworten hervor, Zahnrad greift in Zahnrad, die Wichtigkeit des Gegenstandes erlaubt nur Schritt vor Schritt. Das Tempo der Folge von Frage und Antwort, von Hieb und Parade, beschleunigt sich, der zeitliche Verlauf ist ein Zusammensturz, weil die Künstlichkeit der Geschehnisse auch hier die dem Kunstwerk immanente Geschlossenheit verlangt, also im Drama die Handlung nach zwei, drei Stunden ein symbolisch bedeutsames Ende erreicht haben muß. Der Schluß rasch herbeigeführt und symbolisch bedeutsam, das bedingt wiederum, daß keine Entwicklung, sondern nur eine Auswicklung gegeben werden kann. Zwei gegensätzliche Positionen erkennen sich als solche, können nicht länger so zufällig, wie die Geschehnisse es mit sich gebracht, gegeneinander gelagert verharren, sondern müssen durch einen Kampf, den dramatischen Kampf, die endgültige, die kosmische Ordnung ihres Verhältnisses gewinnen.

Das Menschenleben ist erst in der Stunde des Todes zu überblicken, zu begreifen, zu werten. Der Tod bestimmt das Verhältnis des vergänglichen irdischen Lebens zur Ewigkeit, er hat höchstes Interesse, höchstes Gewicht.

Digitized by Google

Soll das Drama symbolisches Abbild des Lebens sein, muß auch in ihm der Tod das letzte Wort sein, müssen mithin die Gegensätze auf Tod und Leben kämpfen. Leben oder Tod?: da ist die Spannung die stärkste, sind die Schritte gegeneinander anfangs höchst verhalten, vorsichtig, das Tempo zuletzt rasender Zusammensturz; d. h. die Tragödie erfüllt am reinsten die Struktur der dramatischen Handlung. In ihr ist Kampf irdisch unvereinbarer Gegensätze bis in den Tod; ein solcher Kampf, einmal begonnen, stürzt unaufhaltsam dem Letzten zu. Jede geringere Bedeutsamkeit des Schlusses verwischt die reine Struktur der dramatischen Form, erlaubt, verlangt Kompromisse, Epik.

Erinnern wir uns an den Ursprung des großen Dramas bei den Griechen und im Mittelalter. Es war gewaltiges, es war religiöses Erleben, das da zwang, aus dem lyrischen Monolog, aus dem einsamen Lied, aus seiner linearen Dünne, ferner aus der epischen Betrachtung, Beschreibung, Berichterstattung, ihrer kühlen Distanz herauszutreten und das unmittelbar zu leben und darzustellen, was man besungen und betrachtet hatte — man wollte Zeugnis ablegen. — Darstellen, was heißt das? Unter die Menschen treten, sie begeistern. Und das wiederum verlangt, Materie und Geist zu überwinden: die Trägheit des Körpers, die Unzulänglichkeit des Aufführungsortes — bis Menschen ein griechisches Theater bauen! — die Mühe des Weges, und dann alle Vorurteile, allen Neid, der jenen trifft, welcher seine Mitmenschen zu etwas führen will und es dabei wagt, sein Innerstes offen zur Schau zu tragen — all das zu besiegen ist nötig. Ganz gewiß, wir können die Stärke des Erlebnisses ahnen, wenn wir bedenken, wie ungern wir uns vor andern, und sei es in der kleinsten Gesellschaft, „produzieren", welche Peinlichkeit alle Hörer faßt, wenn der Redner vor der Versammlung stockt, der Schauspieler versagt. Es mußte religiöses Erleben sein, das sich die äußere dramatische Form erzwang, zu ihr den Mut hatte, das Raum und Zeit füllte, überwand, auf die Zuschauer trotz ihren Privatsorgen, ihren Vorurteilen wirken wollte und konnte. Öffentlichkeit, Wirken, Willen, sie sind wichtigste Charaktere der dramatischen Form. Es ist ein Überwältigen. Der Schiller-Goethe-Aufsatz zeichnet diese Momente in der Gestalt des Mimen, die erfaßt ist im Gegensatz zu der des ruhigen, weisen, unsichtbaren Rhapsoden:

„Der Mime dagegen ist gerade in dem entgegengesetzten Fall; er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse. Zwar wird auch er stufenweise zu Werke gehen, aber er kann viel lebhaftere Wirkungen wagen, weil bei sinnlicher Gegenwart auch sogar der stärkere Eindruck durch einen schwächeren vertilgt werden kann. Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine

Digitized by Google

Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden." (G.-J. 36, 152.)

Das Drama ist das Raum- und Zeitfüllende. Es mußte immer betont werden, wie nur echte seelische Spannung Zeit und Raum zu schaffen und zu erfüllen vermag. Jetzt soll die besondere Art der Kausalität, ihr Zusammenhang, d. h. der Bau der Fabel gesehen werden, der jedem einzelnen Wort den Zeit und Raum füllenden Inhalt, seine Raum und Zeit überwindende Wucht verleiht.

Der künstliche und doch wirkliche Raum und die künstliche und doch wirkliche Zeit der Bühne können nicht wie die Unendlichkeit und Wirklichkeit des Lebens durch den Kompromiß des Alltags erfüllt werden. Es sei wieder an Hebbels „Ring" erinnert, indem Lessings ähnliche Einsichten aus dem 79. Stück der Dramaturgie zitiert werden:

„Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhang aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläret, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Geschöpfes sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen: und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht, und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? —"

Die Künstlichkeit des Theaters ist Geist von unserm Geist, ist unsere Kunst, und also müssen die Gesetze unseres Geistes darin herrschen. Es ist aber die wesentliche, es ist die einzige Aufgabe, die ungeheure, unseres Geistes, das Chaos der Erscheinungswelt zu ordnen, Gesetz, Konsequenz zu schaffen. Die künstliche Raum-Zeit-Gegenwart der Bühne kann für unsern Geist nur Konsequenz, ein Ideenhaftes, ein Absolutes überwinden, d. h. die Tragödie.

Oder ihre Verneinung, die Komödie. Die Komödie ist zweischichtig: der Untergrund ist eine Tragödie, das Ideengeflecht ist derart verknotet, daß der Hörer fortwährend eine tragische Verwicklung erwarten muß — aber die darüber gebaute Komödie stürzt fortwährend dazwischen, löst durch lachende Inkonsequenz den Knoten auf. Die Tragödie ist die Konsequenz, die Komödie die Inkonsequenz; hier ist die gemeinsame Wurzel beider Formen. Es genügt daher vollkommen, für die innere Form des Dramas einzig die Tragödie zu entwickeln. Dies ist der wahre Zusammenhang, der organische, von dramatischer Form und Tragödie, von dem auch W. v. Scholz spricht.

Digitized by Google

Von der Zwitterform des Dramas ist nur wenig zu sagen. Das Drama, Schauspiel ist Gesellschaftsstück; Konvention statt religiöser Notwendigkeit zwingen Folge aus Folge, daher der Alltag der Konvention auch Intrige und häufigen Ortswechsel vorschreiben darf. Was schadet's? man will unterhalten sein, und das ist eine Aufgabe, durchaus wert, daß sich ihr kluge Köpfe industriemäßig widmen. Die Psychologie des konventionellen Publikums schließt mit der dramatischen Form nach der Laune des Tages einen läßlichen Kompromiß, wobei die dramatische Struktur der Handlung meist, besonders für die einzelne Szene, technisch glänzend ist.

Die Tragödie ist die reine Erfüllung der dramatischen Form. Müssen die Zusammenhänge mit den Stilformen und Erlebnisweisen noch besonders erörtert werden? Es wäre Wiederholung. Das Postulat von der Einheit der Zeit, des Orts und die Frage des Monologs haben nur dadurch geklärt werden können, daß die Brechung der reinen dramatischen Form in den verschiedenen Stilarten gezeigt worden ist, auch wird die genauere Darstellung der Tragödie noch das Nötige beibringen. Daher sind hier wenige Zusammenfassungen hinreichend.

Es gibt nur ein vollkommenes Drama, die idealistische Tragödie und ihr Gegenspiel, die Komödie. In der Künstlichkeit der Bühnenwelt den Tod darzustellen, solch ein Wagnis gegen unsern Lebensinstinkt, gegen die unerschöpflichen Kompromisse des Alltags, das verlangt höchste Geistigkeit der tragischen Notwendigkeit, verlangt Bau durch Ideen. Daß die alltagsnahe Psychologie des Naturalismus diese Notwendigkeit ersetzen darf, kann bloß vorübergehende Konvention sein; theoretisch verfügt der Naturalismus nicht einmal über einen tragischen Stoff. Und die Gedankenschemen des Expressionismus haben kein Gewicht, es fehlt daher die wahre Spannung; logischer Widerspruch, Dialektik ersetzt nicht wesenhaften Gegensatz vollmenschlicher Existenz. Nicht umsonst zerstieben die meisten dieser Fabeln in Bilderreihen oder hat der Waffenstillstand 1918 auch berühmten Stücken das Leben geraubt; diese lebten nämlich von der Spannung: Front—Heimat, ihre Lyrik konnte in jenen Tagen Resonanz finden, jetzt nicht mehr.

Die Tragödie ist idealistisch, die Komödie, ihre Brechung, mit Notwendigkeit zwar nicht im innersten Bau, wohl aber im Stofflichen der Handlung realistisch.

Die reine Tragödie ist der äußern und innern Form nach wie das große Epos objektive Dichtung. Die Gestalten sind vom Dichter in ihrem Wesenskern erfaßt und dürfen ihn frei auswirken. Sie dürfen sich naiv, sentimentalisch, ironisch, pathetisch, sachlich geben, können tragisch, idyllisch, elegisch erleben, sich humoristisch, satirisch, grotesk äußern, mögen Pessimisten, Optimisten, Ästheten sein — der Dramatiker selbst darf zunächst kein beschränktes Individuum sein. Er ist im Idealfall die allumfassende Persönlichkeit, wirklich nur

Digitized by Google

Person einer göttlichen Stimme — Shakespeare ist als Mensch beinahe so „unpersönlich" wie Homer, Goethes hohe Gerechtigkeit ist bekannt, nicht minder das heiße Bemühen des reifen Schiller, auch den Realisten gestalten zu können. — Den Sinn des Menschenlebens, wie er ihn erkennt, den spricht er dann freilich deutlich genug aus, indem er eine Tragödie, eine Komödie dichtet. — Die Breite der dramatischen Handlung kann durch ihre Gestalten alle menschlichen Erlebnisweisen sprechen lassen, der Knoten der Fabel aber, das eigentliche Dichterwort des Dramas formt die tragische oder komische Vision.

Die Tragödie.

Wenn der Mensch erwacht, seiner Stellung in der Welt bewußt wird, sieht er sich ringsum von feindlichen Mächten umgeben, sieht er sich zu einem Kampf ums Dasein gezwungen. Er hat sein nacktes Leben beständig zu erobern, abzugewinnen dem Strom und Meer, der Wüste und Steppe, dem Regen, Wind und Schnee, dem Wald, der Ackerscholle — und ob er auch in rastlosem Fleiß die Technik vervollkommnet, absolute Sicherheit zu erreichen bleibt ihm versagt. Welch genialer Organismus ist eine moderne Bahnhofanlage! Doch ein fehlender Nagel, das ermüdete oder berauschte Hirn des Weichenstellers geben den feindlichen Mächten, den immer lauernden, das Einbruchstor in unsere Front, und angesichts der Katastrophe kann der Mensch wieder einmal über das Unzulängliche seiner Kräfte nachsinnen. Die Neunmalweisen allerdings dozieren befriedigt: hätte der Streckenkontrolleur genauer — — —

Die Tragödie meidet dies Gebiet menschlichen Schicksals aus innern und äußern Formgründen und überläßt es bezeichnenderweise der Epik.

Aus Gründen äußerer Form: es ist ein wahrhaft episches Thema, z. B. der Kampf eines Dorfes gegen drohenden Bergsturz. Die epische Technik kann den Bau des Berges, die Art der Gefahr (wie Otto Ludwig das Schiefergewerbe) genau und doch lebendig beschreiben, kann mit ihrer Möglichkeit unbeschränkten Ortswechsels in die Felsen hinaufführen und wiederum in jedes bedrohte Haus, kann die Wirkung der Drohung auf die Existenz des Dorflebens als ganzen, auf die jeder Familie und auf die Pläne, Befürchtungen, Gewissenskonflikte des Individuums zeigen. — Aus Gründen innerer Form: es ist das deutliche Gefühl vom Peinlichen des Zufalls, das in solchem Kampf gegen die physische Welt wahre Tragik ausschließt, statt ihrer Grauen einflößt. Eben, wir beherrschen nicht jenen Winkel der materiellen Welt und doch wäre dies irgendwie möglich — nur die Unendlichkeit der Aufgabe widerspricht. Dahingegen ist es ein unausrottbares Glaubensaxiom, wohl ein Fundament, das unsere geistige Existenz vor Wahnsinn schützt, daß wir

Digitized by Google

in unserer Welt des Geistes, vor allem in der moralischen, herrschen können. Die kantischen Formeln: „Du mußt, denn du sollst! — Du kannst, denn du sollst" — drücken in begrifflicher Fassung wundervoll ein Grundgefühl unseres Menschentums aus. Darum wird Unzulänglichkeit in dieser geistigen Welt als Tragik empfunden.

Zunächst herrscht hier das Chaos.

„Ihr führt ins Leben uns hinein,
ihr laßt den Armen schuldig werden,
dann überlaßt ihr ihn der Pein,
denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Es sind uns tausend trübe Begierden und Triebe angeboren — daneben aber auch das Gewissen, eine höhere Seele, die jenen widerstreitet, nach höheren Normen strebt. Aus einem bittern Gefühl der Unbefriedigtheit suchen wir bei andern Menschen Rat; mit welcher Inbrunst bemühte sich z. B. der junge Nietzsche um einen Lehrer. Eine Flut von Meinungen und Dogmen in Religion, Ethik, Gesellschaftslehre brandet uns aus Büchern und Zeitungen, von mancherlei Kanzeln entgegen, anders nicht nur unter jedem Breitengrad und Meridian, nein, verschieden nach jedem Hirn in der Provinzstadt. Wo ist da das Wahre, das Absolute, das unsere Seele für ihre Begeisterung, für ihren heroischen wie alltäglichen Kampf begehrt? In Wahrheit: wir sehnen uns nach der Hierarchie — nach einer notwendigen, göttlichen Hierarchie der Werte und einer Hierarchie der Menschen, in der wir den uns notwendigen Platz ausfüllen können. Und was ist diese Sehnsucht anderes als der Grundtrieb und Wille jedes Lebewesens: sich in einem höchsten Sinne auslebend zu erfüllen!

Da kommt die Offenbarung. Da steht ein Moses auf, stellt Tafeln über uns, die Gesellschaft erklärt sie für heilig. Und eine Zeitlang haben all die tausend Probleme zwischen Mann und Weib, Bürger und Staat ihre Gesetze gefunden. Den mittelmäßigen Köpfen und Herzen sind alle Fragen gelöst, sie predigen. — Doch hinter den Gittern pulsiert das Chaos weiter. Der Haufe hält sich zwar an die Regeln, äußerlich, jedoch blinzelt er dabei und gestattet sich angenehme Ausnahmen. Man soll sich hier hüten, sofort verächtlich zu blicken. Mitten in Mommsens „Römischer Geschichte" steht der Satz: „— und ist es doch die Inkonsequenz allein, die den Menschen erträglich macht." Diese lachende oder verheuchelte Übertretung ist ein Ausfluß jener Kraft, die beim größern Menschen neue Ordnungen zeugt. Dieser andere Mensch vermag nur in der Wahrheit zu leben, in der Übereinstimmung, Harmonie seiner Begehren, Gefühle mit sittlichen Normen; er erstrebt, was Goethe weiß: „Wenn man mit sich selbst einig ist, ist man es auch mit andern." Er findet in der Gesellschaft wohl Legalität, aber wenig Moralität, und daher sprengt dieser höher organisierte Mensch die Gesetze, die seiner Gefühls- und Denkungsart Fesseln sind und versucht es, das Chaos

Digitized by Google

mit einer andern Beschwörungsformel zu bannen, mit einer größern Synthese einzufangen. Auch diese Normen werden eines Tages zu enge sein, das geheimnisvoll wachsende Gefühl wird wieder überfluten, neue Fesseln müssen geschmiedet werden.

Hell beleuchten hier Gedankengänge Kants in seiner „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" diesen Prozeß:

„Die Natur hat gewollt, daß der Mensch alles, was über die mechanische Anordnung seines tierischen Daseins geht, gänzlich aus sich selbst herausbringe und keiner andern Glückseligkeit oder Vollkommenheit teilhaftig werde, als die er sich selbst, frei von Instinkt, durch eigene Vernunft verschafft hat. Die Natur tut nämlich nichts überflüssig und ist im Gebrauch der Mittel zu ihren Zwecken nicht verschwenderisch. Da sie dem Menschen Vernunft und darauf sich gründende Freiheit des Willens gab, so war das schon eine klare Anzeige ihrer Absicht in Ansehung seiner Ausstattung. Er sollte nämlich nun nicht durch Instinkt geleitet oder durch anerschaffene Kenntnis versorgt und unterrichtet sein; er sollte vielmehr alles aus sich selbst herausbringen. Die Erfindung seiner Nahrungsmittel, seiner Bedeckung, seiner äußern Sicherheit und Verteidigung (wozu sie ihm weder die Hörner des Stiers noch die Klauen des Löwen noch das Gebiß des Hundes, sondern bloß Hände gab), alle Ergötzlichkeit, die das Leben angenehm machen kann, selbst seine Einsicht und Klugheit, und sogar die Gutartigkeit seines Willens sollten gänzlich sein eigen Werk sein. Sie scheint sich hier in ihrer größten Sparsamkeit selbst gefallen zu haben, und ihre tierische Ausstattung so knapp, so genau auf das höchste Bedürfnis einer anfänglichen Existenz abgemessen zu haben, als wollte sie: der Mensch sollte, wenn er sich aus der größten Rohigkeit dereinst zur größten Geschicklichkeit, innerer Vollkommenheit der Denkungsart und (soviel es auf Erden möglich ist) dadurch zur Glückseligkeit emporgearbeitet haben würde, hiervon das Verdienst ganz allein haben und es sich selbst nur verdanken dürfen; gleich als habe sie es mehr auf seine vernünftige Selbstschätzung als auf ein Wohlbefinden angelegt. Denn in diesem Gange der menschlichen Angelegenheit ist ein ganzes Heer von Mühseligkeiten, die den Menschen erwarten. Es scheint aber der Natur darum gar nicht zu tun gewesen zu sein, daß er wohl lebe; sondern daß er sich so weit hervorarbeite, um sich, durch sein Verhalten, des Lebens und des Wohlbefindens würdig zu machen. Befremdend bleibt es immer hierbei: daß die ältern Generationen nur scheinen um der spätern willen ihr mühseliges Geschäft zu treiben, um nämlich diesen eine Stufe zu bereiten, von der diese das Bauwerk, welches die Natur zur Absicht hat, höher bringen könnten; und daß doch nur die spätesten das Glück haben sollen, in dem Gebäude zu wohnen, woran eine lange Reihe ihrer Vorfahren (zwar freilich ohne ihre Absicht) gearbeitet hatten, ohne doch selbst an dem Glück, das sie vorbereiteten, Anteil nehmen zu können. Allein so rätselhaft dieses auch ist, so notwendig ist es doch zugleich, wenn man einmal annimmt: eine Tiergattung soll Vernunft haben, und als Klasse vernünftiger Wesen, die insgesamt sterben, deren Gattung aber unsterblich ist, dennoch zu einer Vollständigkeit der Entwicklung ihrer Anlagen gelangen. — Das Mittel, dessen sich die Natur bedient, die Entwicklung aller ihrer Anlagen zustande zu bringen, ist der Antagonismus derselben in der Gesellschaft, sofern dieser doch am Ende die Ursache einer gesetzmäßigen Ordnung derselben wird. Ich verstehe hier unter dem Antagonismus die ungesellige Geselligkeit der Menschen, d. i. den Hang derselben in Gesellschaft zu treten, der doch mit einem durchgängigen Widerstande,

Digitized by Google

welcher diese Gesellschaft beständig zu trennen droht, verbunden ist. Hierzu liegt die Anlage offenbar in der menschlichen Natur. Der Mensch hat eine Neigung, sich zu vergesellschaften: weil er in einem solchen Zustande sich mehr als Mensch, d. i. die Entwicklung seiner Naturanlagen fühlt. Er hat aber auch einen großen Hang, sich zu vereinzelnen (isolieren): weil er in sich zugleich die ungesellige Eigenschaft antrifft, alles bloß nach seinem Sinne richten zu wollen, und daher allerwärts Widerstand erwartet, so wie er von sich selbst weiß, daß er seinerseits zum Widerstand gegen andere geneigt ist. Dieser Widerstand ist es nun, welcher alle Kräfte des Menschen erweckt, ihn dahin bringt, seinen Hang zur Faulheit zu überwinden und, getrieben durch Ehrsucht, Herrschsucht oder Habsucht, sich einen Rang unter seinen Mitgenossen zu verschaffen, die er nicht wohl leiden, von denen er aber auch nicht lassen kann. Da geschehen nun die ersten Schritte aus der Rohigkeit zur Kultur, die eigentlich in dem gesellschaftlichen Wert des Menschen besteht; da werden alle Talente nach und nach entwickelt, der Geschmack gebildet und selbst durch fortgesetzte Aufklärung der Anfang zur Gründung einer Denkungsart gemacht, welche die grobe Naturanlage zur sittlichen Unterscheidung mit der Zeit in bestimmte praktische Prinzipien, und so eine pathologisch-abgedrungene Zusammenstimmung zu einer Gesellschaft endlich in ein moralisches Ganze verwandeln kann. Ohne jene an sich zwar nicht liebenswürdigen Eigenschaften der Ungeselligkeit, woraus der Widerstand entspringt, den jeder bei seinen selbstsüchtigen Anmaßungen notwendig antreffen muß, würden in einem arkadischen Schäferleben bei vollkommener Eintracht, Genügsamkeit und Wechselliebe alle Talente auf ewig in ihren Keimen verborgen bleiben; die Menschen, gutartig wie die Schafe, die sie weiden, würden ihrem Dasein kaum einen größeren Wert verschaffen, als dieses ihr Hausvieh hat; sie würden das Leere der Schöpfung in Ansehung ihres Zwecks, als vernünftige Natur, nicht ausfüllen. Dank sei also der Natur für die Unverträglsamkeit, für die mißgünstig wetteifernde Eitelkeit, für die nicht zu befriedigende Begierde zum Haben, oder auch zum Herrschen! Ohne sie würden alle vortrefflichen Naturanlagen in der Menschheit ewig unentwickelt schlummern. Der Mensch will Eintracht; aber die Natur weiß besser, was für eine Gattung gut ist; sie will Zwietracht. Er will gemächlich und vergnügt leben; die Natur will aber, er soll aus der Lässigkeit und untätigen Genügsamkeit hinaus, sich in Arbeit und Mühseligkeiten stürzen, um dagegen auch Mittel auszufinden, sich klüglich wiederum aus den letzteren herauszuziehen. Die natürlichen Triebfedern dazu, die Quellen der Ungeselligkeit und des durchgängigen Widerstandes, woraus so viele Übel entspringen, die aber doch auch wieder zur neuen Anspannung der Kräfte, mithin zu mehrerer Entwicklung der Naturanlagen antreiben, verraten also wohl die Anordnung eines weisen Schöpfers; und nicht etwa die Hand eines bösartigen Geistes, der in seine herrliche Anstalt gepfuscht oder sie neidischerweise verderbt habe." — Also: „Das größte Problem für die Menschengattung, zu dessen Auflösung die Natur ihn zwingt, ist die Erreichung einer allgemein das Recht verwaltenden bürgerlichen Gesellschaft." Für den einzelnen jedoch besteht die herbe Tatsache, daß „am Menschen sich diejenigen Naturanlagen, die auf den Gebrauch seiner Vernunft abgezielt sind, nur in der Gattung, nicht aber im Individuum vollständig entwickeln". (Kant-Vorländer: „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht", dritter. vierter, fünfter und zweiter Satz.)

Man mag in diesen Ausführungen Kants die Begründung ablehnen, die Tatsache der beschriebenen tragischen Zwiespältigkeiten selbst bleibt als richtig bestehen, ob sie nun Nietzsches Zarathustra-

Digitized by Google

pathos (Vom letzten Menschen) oder Kants kühle Umständlichkeit uns vorführt.

Betrachtet man diese Entwicklung genau, so erkennt man, daß mit der zunehmenden Verfeinerung des Empfindens der schmerzlichen Zusammenstöße zwischen Mensch und Mensch, der Zerrissenheiten innerhalb der einen Seele immer mehr und heftigere werden. Ist es nicht eine der unheimlichsten Tatsachen, daß der Mensch aus dem Zustand der Unschuld heraustreten, sündigen mußte, um zum Bewußtsein seiner Moralität zu gelangen? Alle Entwicklung im Sittlichen ist bedingt durch das Schuldgefühl; der Sündenfallmythus bleibt ewig symbolisch, und das dritte Reich, das „Jenseits von Gut und Böse", können wir bloß postulieren, nicht einmal in Träumen anschaulich machen; es ist ein Grenzbegriff.

Georg Simmel hat diese Gedankengänge in seiner „Kritik der moralischen Grundbegriffe" entwickelt.

„In dem niederen Bewußtsein, das ganz von dem Eindruck des Augenblicks erfüllt ist, wird es so leicht weder zu einem energischen Ichgefühl, noch zu einem Konflikt kommen; erst jene Vertiefung des Denkens und Fühlens, die jeden Eindruck und jede Forderung auch in ihren mittelbaren Beziehungen verfolgt, sie nach ihren Ursachen und Folgen auseinanderhält, betont dadurch einerseits die einheitliche, verknüpfende Kraft des Ich, und schafft, bzw. erkennt anderseits damit eine Unzahl innerlicher Konflikte. Wenn man sich dennoch in der Alltäglichkeit des Lebens verhältnismäßig weniger Konflikte von Pflichten bewußt wird, so nur, weil man über das Kompromiß nicht hinausdenkt. Kompromiß ist aber noch nicht Versöhnung." (Kritik der moralischen Grundbegriffe II 418.)

„Der eigentliche tragische Konflikt ist der, welcher bei gleichzeitiger Zusammengehörigkeit der kollidierenden Tendenzen oder Mächte stattfindet: einerseits also im Individuum, das die feindlichen Ansprüche in sich vereinigt und so jeden von ihnen als einen eigenen empfindet; anderseits in dem großen sozialen Kreise, der die kämpfenden Sondergruppen und ihre Forderungen als Teile seiner Ganzheit einschließt — weshalb denn ein Bürgerkrieg viel tragischer ist als ein internationaler und Konflikte innerhalb der Familie viel erschütternder als zwischen ganz getrennten Parteien. Geht nun die Kulturentwicklung auf die Stiftung immer neuer und vielfach verschlungener Verbindungen, durch die sie die Einheitlichkeit primitiver Sozialisierung ersetzt, so fügt sie also den Steigerungen des Gegensatzes die Steigerung der gleichzeitigen Bindungen hinzu und vermehrt so nicht nur den Konflikt überhaupt, sondern auch seine Vertiefung und Tragik" (a. a. O. II 420—21).

Wir wissen aber, es gibt eine Art Menschen, die nur in der Wahrheit leben kann. Sehen wir genauer hin, so sind es meistens produktive Einseitigkeiten. Der eine hat einen außergewöhnlichen Willen, zeigt uns andern, wie weit die Kraft menschlichen Wollens trägt, der andere überragt mit seiner Intelligenz und erhöht den Himmel unserer Gedankenwelt, einem dritten ist es gegeben, eine Welt der Phantasie zu erbauen, in der sich die Seele nach den Drangsalen der Realität rein baden kann, in einem vierten erblüht ein wunderfeines Gewissen, er erhellt uns andern das Reich des Moralischen.

Digitized by Google

Diese einseitig produktiven Menschen, die uns die Welt erobern, fallen oft als Opfer ihres Wagemuts, weil andere ihrer Charakterkräfte unzulänglich sind im Verhältnis zur Überbegabung und hier die gegnerische Umwelt den Kampf beginnen kann.

Hier ist die Tragik: im körperlichen und geistigen Kampf des Menschen gegen die Welt. Die Tragik ist eines von den Verhältnissen, in denen der Mensch zur Welt stehen kann. Die Tragik ist also zunächst eine Form; sie ist so zu umschreiben:

Ein Mensch kämpft mit allen seinen Kräften im Dienst einer Idee, für die zu streiten ihn Charakter und Stellung in der Welt zwingen; geht er in diesem Kampf zugrunde, ist das tragisch. Der Mensch kann zugrunde gehen, auch wenn er alle Macht der menschlichen Kräfte aufbietet.

Ein Beispiel: Antigone. — Sie handelt im Dienst der herrlichen Idee Pietät. Sie bricht die Schicklichkeitsschranke, welche die Jungfrau um des guten Rufes willen ins Haus bannt, bricht das Gebot Kreons, des Staates, opfert alle Vorzüge ihrer Stellung — sie ist der schönste Mensch: mutig handelnd im Dienste einer edlen Idee — und diese Antigone muß sterben.

Stellen wir folgendes Ereignis gegenüber: Ein Kamin stürzt vom Dach und erschlägt einen Familienvater.

Wessen Geschick erschüttert uns mehr? Antigones! Es ist das für uns immer so demütigende und grauenvolle Moment des Zufalls weg. „Gehet hin und machet euch die Erde untertan!" das ist in Wahrheit der oberste Imperativ der Menschlichkeit. Dann erhebt zuerst die hohe, höchste Kräfteentfaltung der Heldin und ist hernach ihr Sturz um so tiefer. Und was noch gewaltiger rührt, ihr Tod ist notwendig. Denn auch der Sieger, wir können ihn Schicksal nennen, hat groß gerüstet: Ödipus' Tochter stirbt als Opfer eines mächtigen männlichen Willens, Kreons, dessen eigene Tragik noch weit herber, intensiver ist. Wohl ist es falsch, Kreons Verbot als Ausfluß „reiner Staatstugend" aufzufassen, und Goethes Einwendungen gegen Hinrichs zu Eckermann am 28. März 1827 sind wohl zu beachten:

„Das sind Behauptungen, erwiderte Goethe mit einigem Lächeln, an die wohl niemand glauben wird. Kreon handelt auch keineswegs aus Staatstugend, sondern aus Haß gegen den Toten. Wenn Polyneikes sein väterliches Erbteil, woraus man ihn gewaltsam vertrieben, wieder zu erobern suchte, so lag darin keineswegs ein so unerhörtes Vergehen gegen den Staat, daß sein Tod nicht genug gewesen wäre und daß es noch der Bestrafung des unschuldigen Leichnams bedurft hätte."

„Man sollte überhaupt nie eine Handlungsweise eine Staatstugend nennen, die gegen die Tugend im allgemeinen geht. Wenn Kreon den Polyneikes zu beerdigen verbietet, und durch den verwesenden Leichnam nicht bloß die Luft verpestet, sondern auch Ursache ist, daß Hunde und Raubvögel die abgerissenen Stücke des Toten umherschleppen und damit sogar die Altäre besudeln, so ist eine solche Menschen und Götter beleidigende Handlungsweise keineswegs ein Staats*tugend*, sondern viel-

Digitized by Google

mehr ein Staatsverbrechen. Auch hat er das ganze Stück gegen sich. Er hat die Ältesten des Staates, welche den Chor bilden, gegen sich; er hat das Volk im allgemeinen gegen sich; er hat den Theiresias gegen sich; er hat seine eigene Familie gegen sich. Er aber hört nicht, sondern frevelt eigensinnig fort, bis er alle die Seinigen zugrunde gerichtet hat und er selber am Ende nur noch ein Schatten ist."

Aber soweit damals die Ordnung des Staates (die Lebensmöglichkeit der Vielen) aus der Klugheit und dem Mut eines Mannes ihre Macht zog und damit eben noch etwas Persönliches, Individuelles, noch nichts Objektives war, hatte sie alle Vorteile und Nachteile des außergewöhnlichen männlichen Willens und Mutes, waren diese der Staat, d. h. war Kreon mit seiner persönlichen Rache im Recht, konnten ihn Menschen nicht schuldig sprechen, nur die Götter. Kreons Überbegabung an Persönlichkeit und Willen macht ihn zum Fürsten, zum Staat, zum Schützer der Vielen und zugleich zum Frevler am göttlichen Gebot; er fällt im Kampf gegen die Götter, wie die damalige Situation der Kultur es bedingte. In diesem Sinne ist es doch der Staat, gegen den Antigone fällt, der ihren Tod notwendig macht, ihm die tragische Würde gibt.

Also höchste Kräfteentfaltung auf beiden Seiten. Der Familienvater aber hätte nicht für sein Leben kämpfen, die Menschenwürde betätigen können, er wäre einfach geschlachtet worden, und wollten wir sein Geschick tragisch werten, wäre jeder Mord eine Tragödie.

Das besagt, daß im tragischen Kampf Bewußtsein und Wille sind.

Der Mensch, der ein tragisches Geschick durchlebt, spannt alle ihm möglichen Kräfte an. Das kann er nur, wenn er den Gegner kennt, um den Kampf weiß. Und man bedenke: die höhere Begabung gerade beim tragischen Helden gerät sehr schnell in schmerzhaften Gegensatz zur Umwelt und wird dadurch ihrer selbst bewußt — die natürliche Folge ist, daß der Held strebt, seine Lage verbessern will. Prometheus bei Äschylos spricht:

„Mir aber war das alles ja bewußt,
ich fehlte willig und ich leugn' es nicht."

Es ist eines der erhebenden Momente im tragischen Konflikt, jene den Bühnenraum füllende Konsequenz: dieser Mensch floh nicht die Gefahr, er war nicht feige, nicht klug, ging keinen Kompromiß ein, sondern er war mutig, er starb als Held — als tragischer Held — er hat den Tod überwunden.

Worte aus „Antigone" erwahren trefflich die bisherigen Ausführungen:

Ismene: Wie heiß, wo ich erschaudre, glüht der Busen dir!
Antigone: — Doch lasse mich und meine Unbedachtsamkeit
das droh'nde Schrecknis dulden. Nicht so Schweres kann
mir drohen, daß nicht eines blieb', ein edler Tod.
Ismene: So folge deinem Willen. Eine Törin zwar,
doch echte Freundin deines Freunds, gehst du dahin.

Digitized by Google

Noch schärfer als durch Ismene wird die gewöhnliche Menschenart durch den Chor charakterisiert:

Wo ist der Tor, der nach dem Tod gelüstete?

Antigone aber:

Und dünk' ich eine Törin dir, wie ich getan,
so mag der Torheit wohl ein Tor mich schuldigen.

Dawider die Bürger:

Es zeigt vom wilden Vater sich das wilde Blut
der Tochter; weichen lernte sie dem Übel nicht.

Antigone voll Verachtung und Stolz:

— — — Diesen allen hieß' es wohlgetan,
wenn hier die Furcht nicht ihre Zungen fesselte.
Allein die Herrschaft freut sich sonst der Gaben viel,
und daß sie reden darf und tun, was ihr gefällt.

Kreon vertritt die reale Welt mit ihrem strengen Recht des Diesseits, wenn er Polyneikes schimpft:

Verwüster dieses Landes!

Antigone dagegen die Ideenwelt:

Der Hades fordert seine Rechte nun!

Und, hoch bedeutsam, Ismene, die doch nicht ganz bürgerlichen Mutes ist, sondern Schwester der Heldin, bittet später:

O meine Schwester, laß mich nicht unwürdig sein!
(Thudichum.)

Über die Jahrtausende weg, aus der Notwendigkeit der Form heraus, tönt es in Hebbels „Nibelungen" gleich:

Hagen: Und einen Vorteil haben wir voraus
vor all den Andern, welche sterben müssen:
wir kennen unsern Feind und seh'n das Netz. Rache II 1.

Gunther: Siehst du? Es ist dir nicht allein um mich!
Du willst nicht fehlen, wo man spotten könnte:
wo bleibt er denn? Er fürchtet sich doch nicht?
Nun, was dich treibt, das treibt auch mich! Ich will
nicht warten, bis der Heunenkönig mir
ein Spinnrad schickt. Ja, wenn die Norne selbst
mit aufgehobnem Finger mich bedräute,
ich wiche keinen Schritt zurück! Und du
bist unser Tod, wenn's drunten wirklich steht,
wie du's uns prophezeit. Doch —
(Er schlägt Hagen auf die Schulter.)
Komm nur, Tod!
Rache II 10.

Zuletzt die klassische Formel der Tragödie:

Giselher: O Schwester, halte ein,
wir können ja nicht anders.

Kriemhild: Kann denn ich? Rache IV 4.

Kriemhild: Drum Markgraf Rüdeger, besinnt euch nicht,
ihr müßt, wie ich, — Rache V 11.

Wir sehen bei diesen tragischen Helden Bewußtheit ihrer todernsten Lage, das Einstehen in sie, das Ja, den Willen zu ihr und ihren Folgen, zuletzt die Macht, diesem Willen nachzuleben; es hemmt kein Zufall, alles ist notwendig.

So betrachtet, begreift sich leichtlich die Tatsache, daß der Dichter jahrhundertelang Königsschicksale darstellte, vor allem natürlich,

Digitized by Google

wenn es sich um „der Menschheit große Gegenstände: Freiheit und Herrschaft“ handelte. Der König, der große Feldherr hat die trefflichsten Waffen im Kampf, ihm stehen die höchsten Menschenkräfte zur Verfügung — und trotzdem.

Umgekehrt ist es die Lebensfrage der bürgerlichen Tragödie, in ihrem Milieu kämpfende Menschen zeigen zu können, uns nicht wehrlose Geschöpfe, Geschöpfe ohne Bewußtsein, Wille, Macht, Notwendigkeit in ihrem Schicksal vorführen zu müssen. Man kann nicht genug vor dem Zufall und der Ohnmacht in der bürgerlichen Tragödie warnen. Wie für jenen das Unglück des Familienvaters sprechendes Beispiel war, so sei es für diese eine Episode aus dem Weltkrieg.

Österreicher und Russen haben sich tagelang gegenüber gelegen. Endlich befreit in den österreichischen Gräben das Kommando: „Auf, zum Sturm!“ In großen Sätzen stürmt man den Russen entgegen; diese stutzen, ergreifen die Flucht. Ein wildes Rennen beginnt, aber die Russen laufen besser. Plötzlich geschieht etwas Unerklärliches: die Russen scheinen stille zu stehen — wahrhaftig, sie stehen still! Aber warum nur? Grüne Wiese ist doch da vorn. — Dann sehen die Österreicher, daß die Männer dort kleiner werden, die Hände hochhalten und jämmerlich schreien. Rätsel! Da donnert der Hauptmann der Österreicher: „Halt!“ Und jetzt erst erkennen diese, daß die fliehenden Russen in einen Sumpf geraten sind, in einen grünen, unauffälligen Sumpf. Die Russen in ihm werden immer kleiner, einzelne bücken sich und wollen ihre Last mit dem quergelegten Gewehr herausarbeiten, andere stehen, vom Entsetzen gelähmt, starr da, und die Erde schluckt sie aufrecht ein, langsam. Keiner der Österreicher hebt das Gewehr. Der Hauptmann befiehlt erschüttert: „Rechts um — kehrt! Marsch!“ — Die Episode ist betitelt: „Im Sumpf.“

Die bürgerliche Tragödie muß sich vor dem Grauen des Zufalls und vor der gräßlichen Ohnmacht des Menschen im Sumpf hüten. Hier sind Hebbels Worte aus seinem Vorwort zu „Maria Magdalene“ Gesetz:

„Das bürgerliche Trauerspiel ist in Deutschland in Mißkredit geraten, und hauptsächlich durch zwei Übelstände. Vornehmlich dadurch, daß man es nicht aus seinen innern, ihm allein eigenen, Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüber stehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit aufgebaut, sondern es aus allerlei Äußerlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären, zusammengeflickt hat. Daraus geht nun unleugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes, auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er (dreißig Taler gehabt, dem

Digitized by Google

die gerührte Sentimentalität wohl gar noch ein: wäre er doch zu mir gekommen, ich wohne ja Nummer 32, hinzufügt) oder einem: Wäre sie (ein Fräulein gewesen usw.) helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial, und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tage mit größerer Bereitwilligkeit als sonst ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Töchter nachsichtiger behandeln, dafür haben sich aber die resp. Armenvorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst. — — Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische, Handlung sich in einer niederen, oder einer gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet. Aber freilich, wenn in der heroischen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der sich unmittelbar daran knüpfenden Reflexionen eher bis auf einen gewissen Grad für die Mängel der tragischen Form entschädigt, so hängt im bürgerlichen Trauerspiel alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form geschlossen, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein menschliches, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervortretendes, aufgelöst wird, und wo uns andernteils neben dem, von der sogenannten Versöhnung unserer Ästhetici, welche sie in einem in der wahren Tragödie — die es mit dem durchaus Unauflöslichen und nur durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vornherein zuzugebenden Faktums zu Beseitigenden zu tun hat — unmöglichen, in der auf konventionelle Verwirrungen gebauten, aber leicht herbeizuführenden schließlichen Embrassement der anfangs auf Tod und Leben entzweiten Gegensätze zu erblicken pflegen, aufs strengste zu unterscheidenden Resultat des Kampfes, zugleich auch die Notwendigkeit, es gerade auf diesem und keinem andern Wege zu erreichen, entgegentritt." (W. XI. 62. 63—64.)

Es sei im folgenden der Versuch unternommen, die Grenzen des Tragischen nach oben und unten klarer zu fassen, als es schon geschehen ist. Angesichts der heutigen Literatur ist es eine Kulturfrage zu wissen, ob Kinder, Idioten, Verbrecher, Nervenkranke, Verhungernde tragische Helden sein können.

Hebbel spricht also von der „schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" im bürgerlichen Trauerspiel. Es ist zu fragen: welches Maß ist dieser Gebundenheit erlaubt? wie weit dürfen Wille und Bewußtsein gebunden sein? Zufall, Ohnmacht herrschen?

Hier stellt sich das Problem der Willensfreiheit. Muß sich die Theorie von der Tragödie um den Streit der Philosophen kümmern? Die Tatsache, daß wir noch heute eine Antigone als tragische Heldin empfinden, sie über Ismene und die Bürger erheben, weil sie selbständig zu denken und handeln wagt, wir also noch ebenso unmittelbar wie die Athener ihr Willen zugestehen, daß wir aus den gleichen Gründen die Menschen Shakespeares eben als tragische Helden erleben, diese Gestalten aber geschaffen wurden, noch ehe z. B. alle die philosophischen „Lösungen" des Willensproblems nur seit Kant kamen und gingen, und sie trotz diesen Bestimmungen weiter wirken — das könnte den Dichterübermut verführen, die Bemühungen der Philosophen zu belächeln. Doch es heißt sich besinnen

Digitized by Google

und erkennen, daß, wie die Dichtung das Leben in Symbolen darzustellen sucht, so auch die Philosophie mit Gedankensymbolen die Tatsachen zu umschreiben sich bemüht. Und beim Zusammenhang aller Dinge und Welten kann es nicht anders sein, als daß Dichtung, Philosophie und Zuschauerdeutung, sofern nur jede rein schaut, das gleiche sehen, wenn sie es auch in verschiedenen Sprachen sagen.

Die Philosophie komme zu Wort in der Schrift von G. F. Lipps „Das Problem der Willensfreiheit" (Teubner, Leipzig 1919).

„Wir stehen nun an der Stelle, an der das naive und das kritische Verhalten sich trennen. Naiverweise erfassen wir unser Dasein verstandesmäßig und gefühlsmäßig in der Abgeschlossenheit, die in unserem Bewußtsein vorliegt. Und demgemäß müssen wir das, was wir auf Grund der Beschaffenheit unseres eigenen lebendigen Seins tun — also unser Wollen und Handeln —, einem Willen zuschreiben, der das Wesen unseres vermeintlich für sich bestehenden Seins bildet und unsere persönliche Eigenart, unseren Charakter begründet.

In unserem weiterschauenden kritischen Verhalten dagegen bleiben wir weder in unserm Erkennen noch in unserm Fühlen auf das, was jeweils in unserm Bewußtsein unmittelbar zutage tritt, beschränkt. Wir erkennen und fühlen, daß wir kein abgeschlossen für sich bestehendes Dasein haben, sondern von dem ins Unbegrenzte sich weitenden, im allgemeinen Leben begründeten Zusammenhang alles Geschehens und sich Betätigens umschlossen sind. Unsere Eigenart, unser Charakter bildet sich ‚in dem Strom der Welt' und ist in dem Grunde alles Seins und Werdens verankert. Und so entspringt auch unser Wollen und Handeln, das unserm Bewußtsein gemäß stets auch ein Anderswollen oder ein Nichtwollen, ein Andershandeln oder Nichthandeln sein könnte, nicht einem in uns waltenden Willen, sondern unserem Lebenszustande, dessen unmittelbarer Zusammenhang über das jeweils im Bewußtsein zutage Tretende hinausreicht.

Wir finden hiernach die Lösung des Problems der Willensfreiheit in der Erkenntnis, daß wir einen in uns wirksamen, unser Wollen bestimmenden Willen anzunehmen uns genötigt sehen, sobald wir unser, im Zustande des Bewußtseins in scheinbarer Abgeschlossenheit zutage tretendes Sein als den Grund unseres Tuns und Lassens ansehen; daß wir dagegen mit gleicher Notwendigkeit von der Annahme eines uns zugehörigen Willens absehen, wenn wir der durchgreifenden Bedingtheit unseres Daseins inne werden und demgemäß auch unser Wollen und Streben ebenso wie unser ganzes lebendiges Sein in seiner Verflechtung mit dem alles begründenden ewigen Leben betrachten." (S. 114 bis 115.)

Soweit die Philosophie. Sie kommt notwendigerweise zu einer Doppelansicht, weil sie zwei Tatsachen anerkennen muß: unser Dasein als Individuum und unser Dasein als Teil des umfassenden Lebenszusammenhanges. Die Frage für Leben und Dichtung, insbesondere also auch für die Tragödie, ist, welche Betrachtungsweise hier gelte, die naive oder die kritische, d. h. um aus dem Reiche der Theorie, der Beschreibung in die Welt der Sachen, Tatsachen hineinzutreten, ob für die Tragödie der Mensch als Individuum, wie er im praktischen Leben erscheint, in Betracht komme oder der Mensch der theoretischen Allschau des Lebenszusammenhanges. Die Frage stellen, heißt schon sie beantworten: für das praktische Leben und die

Digitized by Google

tragische Dichtung ist der Mensch, den die naive Betrachtungsweise beschreibt. — Theoretisch ist auch unser Körper nicht von der übrigen materiellen Welt zu trennen, weil wir uns keinen Raum zwischen den Atomen denken können, auch für die materielle Welt zwingt uns unsere geistige Konstitution, den Zusammenhang zu sehen, nach dem Prinzip der Kontinuität aufzufassen. Aber diesem Prinzip polar entgegengesetzt wirkt das andere, das gleich tief im Metaphysischen wurzelnde Prinzip der Individuation, der Form, das grenzensetzende Prinzip. Wie wir daher in der materiellen Welt einen selbständigen Körper haben, so auch in der praktischen ein Ich, einen Willen, sind wir in ihr eine geschlossene Person. Daß auch unser persönliches Wollen noch in einem größern Zusammenhang steht, aber eben jenseits der in unserm Bewußtsein erfaßbaren Persönlichkeit, das hat philosophisches Erkenntnis- und religiöses Heilsinteresse, nicht praktisches. Das Leben will es auch als Tatsache, daß wir aus ihm als Individuen emportauchen; Selbstmord ist eine metaphysische Schuld, zunächst, und Selbsterhaltung eine metaphysische Pflicht. Wir haben notwendigerweise das Wissen und das Gefühl von unserm Ich, wir tragen unsern eigenen Namen, wir treten als Ich den andern Menschen handelnd und leidend gegenüber, wir empfinden und wissen es auf das bestimmteste, wenn ein anderer uns seinen Willen aufdrängt, als Herrscher uns zum Diener erniedrigt; wir haben vom praktischen Leben aus Autonomie und werten es mit Kant als die Urschuld, den Menschen als bloßes Mittel benützen zu wollen. Es kommt im praktischen Leben also just auf die Besonderung an, auf die Tatsache Individuum, auf die Tatsache, daß es verschiedene Individuen gibt, die sich gegenübertreten, zusammengehen oder einander bekämpfen. „Denken, daß er Ich ist, macht die Wurzel der Natur des Menschen aus", sagt Hegel.

Die oben gegebene Lösung des Problems der Willensfreiheit ist echt wissenschaftlich, denn sie bleibt, wie es der Wissenschaft ziemt, rein formal, Tatsachen beschreibend. Der Wissenschaft voran geht aber das Leben und das ist, ist Wesen, Tatsache; z. B. ist es Gefühl von einem Ich, und also ist auch das Gefühl von Persönlichkeit, Wille, Einzelbewußtsein, wie das die praktische, naive Betrachtungsweise beschreibt, Tatsache.

Statt die oben angeführten Merkmale dieses praktischen Willens, notwendigerweise freien Willens, zu wiederholen, sei auf das Wichtigste durch ein anderes Zitat hingewiesen (a. a. O. S. 105—106).

„Ein unbewußter Wille muß jedoch Bedenken erwecken. Denn der Wille strebt in der uns gewohnten und zusagenden Weise seines Wirkens nach Zielen. Und die Ziele sind nur im Denken erfaßbar. Da nun aber der Mensch, nicht aber das Tier und die Pflanze, als denkendes Wesen in Betracht kommt, so kann auch nur beim Menschen von einem wirklichen Willen die Rede sein. Dieser Wille ist an das Denken gebunden und mit dem ganzen bewußten lebendigen Sein des Menschen verwoben."

Digitized by Google

‚Man muß sich nicht vorstellen,‘ sagt Hegel, ‚daß der Mensch einerseits denkend und anderseits wollend sei, und daß er in der einen Tasche das Denken, in der andern das Wollen habe; denn dies wäre eine leere Vorstellung. Der Unterschied zwischen Denken und Willen ist nur der zwischen dem theoretischen und praktischen Verhalten; aber es sind nicht etwa zwei Vermögen, sondern der Wille ist eine besondere Weise des Denkens: das Denken als sich übersetzend ins Dasein, als Trieb, sich Dasein zu geben.‘ — Darum kann nur da ein Wille sein, wo auch ein Denken ist. ‚Das Tier handelt‘, wie Hegel weiterhin bemerkt, ‚nach Instinkt, wird durch ein Inneres getrieben, und ist so auch praktisch, aber es hat keinen Willen, weil es sich das nicht vorstellt, was es begehrt. Ebensowenig kann man sich aber ohne Willen theoretisch verhalten oder denken; denn indem wir denken, sind wir tätig.‘

Der Zusammenhang von Wille, bewußtem Wollen und Handeln mit der Tragödie ist von jeher empfunden und ausgesprochen worden. Es seien nur zwei Worte in Erinnerung gerufen. Lessing im 34. Stück der Dramaturgie, vorgängig dem prächtigen Ausfall gegen das „unbewußte“ Dichten: „Absicht. — Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; —“ und direkt in bezug auf unser Problem Otto Ludwig:

„Die geistig geschwängerte, mehr geist- als seelenvolle Sprache ist deshalb der Tragödie wesentlich, weil in ihr ein Etwas von dem Anscheine der Geistesgegenwart, also der Zurechnungsfähigkeit liegt, auf welche alles wahrhaft Tragische gegründet ist. Abgesehen davon, daß sie, indem sie den Geist, die Freiheit des Zuschauers oder Lesers wach erhält, diesem eine Waffe in die Hand gibt gegen den allzu großen Eindruck, so hindert sie zugleich die Peinlichkeit des Eindruckes, die das Tragische nicht haben soll.“ (E. IV. 320.)

Wille, Bewußtheit, Notwendigkeit: daß sie hinsichtlich der Tragödie richtig verstanden werden! Ödipus, wie er zum erstenmal aus dem Palast vor die hilfesuchenden Thebaner tritt, ist frei, hat den Willen zu helfen, ist seiner selbst und der Gebote der Lage bewußt, er handelt als Herrscher. Im Verlauf der Tragödie betätigt er diese Eigenschaften immer grandioser: auch nachdem Gefahr für ihn aufsteigt, er sich der Folgen seiner allfälligen Schuld klar bewußt ist, will er weiter fragen, er steht zu den Notwendigkeiten der Situation und seines Charakters. Das ist Ödipus, das Ich, die Person, der freie, bewußte, wollende, der praktische Mensch. Wohin nun der Dichter die Tatsachen des großen Lebenszusammenhanges stellt, wie er sie wirken läßt — Charakter und Situation — d. h. wie er im letzten Grunde das Tun des Einzelmenschen bedingt, das bestimmt seine Weltanschauung. Sophokles verlegt diese Momente in den Ratschluß der Götter, in das Schicksal. — Nebenbei bemerkt: wir entsetzen uns vor diesem Schicksal, nennen es blind und wähnen es von uns zu bannen mit der Abstempelung als „griechisch“. In Wahrheit ist es aber so: die Entstehung unserer Tragödie und die moderne Vorliebe für Seelenanalyse, Psychologie lassen uns das Netz in etwas feinere Maschen und Fäden hinein verfolgen, jedoch — wer webt das Netz? wer bestimmt Charakter und Ausgangssitua-

Digitized by Google

tion? Und wenn wir Neuen auch die Schuld auf uns nehmen, bleibt es deswegen weniger eine Klage, Anklage?:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
ihr laßt den Armen schuldig werden,
dann überlaßt ihr ihn der Pein,
denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

— — — Dies ist das Verhältnis von praktischer Freiheit, von praktischem Willen und seiner Bewußtheit zu schicksalsgebundener Unfreiheit, Abhängigkeit des Menschen im ganzen Lebenszusammenhang.

Genau was die strenge Philosophie in langen Untersuchungen beweist, das Freie und Unfreie, faßt der junge Goethe in seiner Rede am Shakespearetag in den Ausdruck „prätendierte Freiheit" zusammen. „Seine Pläne sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Pläne, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt" (G.-J. 36, S. 5—6).

Wille, Bewußtheit, Notwendigkeit — daher schließt die Tragödie den Zufall aus. Er darf nur die Eingangssituation bauen helfen. Es ist in diesem Sinne Zufall, daß die Eltern Romeos und Julias verfeindet sind; ist die Handlung aus der Eingangssituation auslösender Zufall, daß Romeo in jener Stimmung nach Rosamunde eine Julia zum erstenmal sehen muß; aber dann wirken Charakter und Situation notwendig. Im Werk eines wahren Tragikers Zufälle zu suchen, erheischt klare Einsicht und Vorsicht, man wird sie immer in die Notwendigkeit zurückführen können.

So hat man z. B. in Hebbels „Maria Magdalene" die Szene mit dem Kaufmann Wolfram zu lang befunden. Aber sie ist just das Moderne in Hebbels Schau. Dieser Zufall in Wolframs Haus, wie viel verschuldet er, und wie natürlich ist er doch, wie natürlich und notwendig seine Folgen! Wunderbar zeigt er die richtige Funktion des Zufalls in der strengen Tragödie. Eine Situation, hier die Verhältnisse im Hause von Meister Anton, ist mit Spannungen zwischen den Charakteren und ihrer Umgebung geladen — ein Zufall, anderswo, wo nicht jene „schreckliche Gebundenheit" wäre, spurlos vorübergehend, hier löst er mit Recht die tragische Handlung aus. Dieser „Zufall" ist genau das „blinde Schicksal" der Alten. Hier bei diesen Zufällen, die eintreffen oder unterbleiben können, waltet die Gnade oder die Rute, hier heißt es demütig sein, beten, oder — die Götter verdammen. — Es ist fein von Hebbel, diese Szene so gemächlich auszuspinnen, der tiefere Mensch kann sich hier besinnen, die Schau in die Abgründe tun, es ist wie wenn der antike Chor aufträte. So sind auch die Zufälle im „Ödipus", so sind sie in den Tragödien Shakespeares — Sesin gefangen,

Digitized by Google

im „Wallenstein", ist einer der Zufälle, wie sie eintreten können bei solchen Unternehmen, wie sie schaden müssen bei solchem Zaudern des Helden, wie sie eben Situation bauen. Und so ist es auch Zufall und nicht Zufall, daß in „Brunhild" von Paul Ernst Chrimhild den verhängnisvollen Gürtel Gunther zurückgeben will, aber durch das Auftreten Siegfrieds zu aller Verderben daran verhindert wird. Gunther zeichnet das Wesen der tragischen Zufälle in den Worten:

„So rollt talabwärts die Lawine denn,
die Wälder splitternd und die Dörfer brechend,
dem Toren Zufall und dem Frommen Schickung,
doch dem, der einsieht, längst berechnet Unheil;
denn nicht des Wanderers Tritt, der achtlos gehend
auf höchstem Grat die erste Brocke löste,
des Berges ewger Hang zeugt die Lawine."

„Brunhild" II.

Wie schon gesagt: wieviel „Zufall" der Dichter im Schicksal seiner Menschen sieht, das bestimmt seine Weltanschauung.

Was in der tragischen Handlung ein die Tragik schwächender, weil die Notwendigkeit aufhebender Zufall ist, das hat z. B. Lessing im 43. Stück der Dramaturgie an der „Merope" des Maffei gerügt.

Aus dem gleichen Grunde widerstrebt die Tragödie jedem verwickelten Intrigenspiel, duldet sie es höchstens bei den Nebenfiguren; wie unterscheidet sich eben hierin die Haupthandlung Lear und Töchter von der Nebenhandlung Gloster und Söhne! Die Intrige lebt vom Zufall, von der Lüge, vom bloßen berechnenden Verstand des einen und der Ahnungslosigkeit des andern, schaltet die besten Kräfte von der Betätigung aus, dahingegen die Tragödie die Wahrheit und Notwendigkeit ist. Feigheit spinnt die Intrige, der große tragische Mensch aber, er duldet ja keine Kompromisse, er ist der konsequente, der mutige Mensch, geht zumeist mit dem vollen Pathos seiner Mission den Gefahren, Gegnern entgegen, er setzt sich auf Tod und Leben ein. In der großen tragischen Situation, gebaut nach den drei Einheiten, da braucht es nicht die kleinliche Geschäftigkeit der Intrige, der klappernden Maschinerie, sondern in ihr sind die Menschen beisammen, einander gegenüber, da wirken die Charaktere in ihrer Richtung geradeaus; hier ist die Unerbittlichkeit und die Ruhe des Alltags zugleich und wie in diesem wird alles still und unaufhörlich gefördert, so daß hier in der Kunst ein Höchstmaß an Dichte erreicht wird.

Kein Zufall, keine Intrige, darum auch keine Überraschung. Lessing ruft im 48. Stück der Dramaturgie:

„Aber das armselige Vergnügen einer Überraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, soviel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben."

Digitized by Google

Er nimmt Diderots Ausführungen auf. „Der Dichter bewerkstelligt durch sein Geheimnis eine kurze Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! — Wer in einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenzieht, und lange Zeit darüber verweilet?" Er verteidigt des Euripides Prologtechnik: „Er ließ seine Zuhörer also, ohne Bedenken, von der bevorstehenden Handlung ebensoviel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte; und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte."

Auch hier sind wir über Lessing und Diderot hinaus strenger geworden: wollen sie so wenig als möglich Überraschung des Zuschauers, so fordern wir, es ist die Folge der Ablehnung von Intrige und Zufall, auch ein Mindestmaß an Überraschungen zwischen den Menschen der Dichtung.

Wille und Bewußtsein schaffen Intensität der Tragik, verstärken den Eindruck der Notwendigkeit. Um diese ihre Funktion noch plastischer in Art, Bedingtheit zu erkennen, muß noch klarer hervorgehoben werden, was im Menschen tragisch wird, und wovon Wille und Bewußtsein nur Komponenten sind.

Wir sind heute wieder so weit wie Shakespeare und können daher als Objekt der Kunst mit Th. A. Meyer die Lebensfülle bestimmen: „— das Leben selbst als Inhalt der Kunst — Leben ist zwar auch, zu je höheren Stufen es sich erhebt, zweckmäßig und vernünftig, und wer von der Logizität und Zweckmäßigkeit der Idee spricht, hat diese Seite an ihm im Auge. Aber während in der Bezeichnung Idee das Vernünftige, das Logische, das Rationelle einseitig dominiert, ist das Rationelle im Begriff des Lebens nur ein beigeordnetes, ja untergeordnetes Merkmal: denn Leben ist nicht Vernunft und Logik, sondern physische und psychische Kraft. Das Schöne als Wiedergabe des Lebens in seiner Betätigung (d. h. eben als Kraft), befriedigt nicht unsern Vernunfttrieb —, sondern unser Lebensgefühl, indem es dieses steigert und erhöht.

Kraft ist Kern und Wesen des Lebens und auch das Zweckmäßige und Vernünftige in den Erscheinungen des Lebens erscheint unter diesem Gesichtspunkt vornehmlich als System ungehemmt in ihrem Wesen sich entfaltender Kräfte. Das Zweckwidrige ist auch nicht zuerst häßlich, weil es unvernünftig ist, sondern weil in ihm Kräfte gehemmt zu sein scheinen, die wir ungehemmt und entbunden sehen möchten" (St. P. 144—5).

Es darf noch an die Philosophie erinnert werden:

„Der Mensch verfügt somit auch gegenüber der Gesamtheit aller Einflüsse über ein aus diesen Einflüssen unableitbares Dasein, das nur im allgemeinen Leben seinen Grund haben kann. — Indem wir diese Einsicht in den letzten Grund des menschlichen Daseins und des Daseins aller Dinge überhaupt gewinnen, wird es uns möglich, den im Zusammen-

Digitized by Google

hang mit dem allgemeinen Leben begründeten innern Kern des menschlichen Lebens als eine übersinnliche und außerzeitliche, aber doch dem sinnlichen und zeitlichen Verlauf des Lebens innewohnende Daseinsweise anzusehen, —" (Das Problem der Willensfreiheit 111—112.)

Also aus einem tief im Zusammenhang des allgemeinen Lebens versenkten Kern wirkt unser Einzelleben als Kraft, als ein Strahl, der aus verschiedenen Kräftestrahlen zusammengewirkt ist. Daraus erklärt es sich, daß der Dichter uns jede menschliche Äußerung als Kraft erscheinen lassen kann, z. B. die Kraft, unwiderstehlich zu lieben, im geistigen und physischen Sinne, die Kraft, alle Probleme auf sich zu nehmen, mit dem sittlichen Wollen zu packen, mit ihnen zu ringen, sie zu lösen, oder die Kraft zu dulden, allen Schlägen der Außenwelt gegenüber unerschütterlich im Innern die unverletzliche Autonomie und Würde zu bewahren, dann die Kraft des in jedem Sinne politischen Wollens, des Führerwillens, die Kraft des Denkens, der Phantasie, des Fühlens usw. Das Individuum ist meist die Ausstrahlung nur *einer* solchen Teilkraft, die andern sind im Verhältnis zu ihr schwächer entwickelt. Darum kann die einzelne Kraft wie die Gesamtheit der Kräfte, die Lebenskraft überhaupt, tragisch werden, wenn sie in der ihr gemäßen Weise zuerst mächtig wirkt und eben in diesem Wirken sich dann zerstört. — Diese Kräfte stoßen aus dem tief versenkten Lebenskern hervor, und nun macht es einen Artunterschied von Charakteren aus, ob er das Wirken seiner Kräfte auch klar durchdenken und dann zielbewußt lenken muß, oder ob er mehr impulsiv, sagen wir elementar, die Kraft ohne die letzte geistige Klärung ausströmt. Und wie wir so geistige und elementare Menschen scheiden, gibt es auch solche Dichter, eine geistige und elementare Tragödie. — In den Zeiten des Durchbruchs neuer Lebensgefühle und Anschauungen, neuer ethischer Wesenheiten, Werte erlebt jene Generation den elementaren Menschen, die elementare Tragödie; sie ist geneigt, die geistige als „kalt", „geklügelt" abzuweisen. Das sind die herrlichen Jugendzeiten. Aber das Mannesalter muß kommen, und so bleibt es immer wieder höchste Menschlichkeit, alle seine Lebensbetätigungen, alles Wirken seiner Kräfte durchgeistigt zu haben. Und darum ist erst auf dieser Stufe die reine Tragik. Hier erst hat der Mensch in sich alle Hindernisse überwunden, ist nichts Zweckwidriges mehr, das die Wirkung der eigenen Kräfte hemmt, „— das Zweckmäßige und Vernünftige in den Erscheinungen des Lebens erscheint — — vornehmlich als System ungehemmt in ihrem Wesen sich entfaltender Kräfte", da haben wir jenen geklärten Willen, „der die Unbestimmtheit des Handelns beseitigt und die Entscheidung herbeiführt", echter Wille kann nur da sein, wo Denken ist — kurz: hier erst hat der Mensch seine höchste Macht und Kraft erreicht. Das Elementare ist in uns immer zu sehr Trieb, Blindheit, fremder Zwang, erfüllt uns wohl mit religiösem Schauder, schenkt uns aber nicht reine Tragik.

Digitized by Google

Die beiden Arten von Tragödien sehen wir z. B. schön nebeneinander das gleiche Motiv bewältigen in „Julius von Tarent", geistige, und in den „Zwillingen", elementare Tragödie. Die geistige erkennt, daß es der Gipfel der Tragik ist, wenn mit Bewußtsein, durch den eigenen Willen gestorben werden muß, auch der höchste Schmerz die Klarheit nicht berauscht. Von Leisewitz über den jungen Schiller, Kleist, dann vor allem Hebbel, Ibsen geht eine Linie bis zu Paul Ernst, der in der „Brunhild" wohl am bewußtesten den reinen Stil der Tragödie erstrebt hat. Weniger als in den großen Figuren Hebbels sträubt sich unser Gefühl vom runden Leben den dem Alltag nähern Menschen Ibsens gegenüber, dieser geistigen Klarheit und ihrer Notwendigkeit zuliebe die „wahre Psychologie" zu vergessen. Die andere Gruppe, die elementare, sucht vielmehr im Psychologischen zu bleiben und neigt daher zur Epik. Ein reinstes Stück dieser Art ist „Götz", dampfiger sind die „Zwillinge". In ihnen ist das Stadium des Besinnens vorbei, wie Guelfo grübelt, sich Klarheit verschafft, das liegt voraus, jetzt handelt er immer im Affekt. Bei den Tragödien dieser Art kommt alles darauf an, daß wir die Menschen wirklich glauben, ihre Leidenschaften als aus ihrem Kern hervorstürmende und alles Denken überrennende empfinden, ihnen den Mantel des Wahnsinns gerne gönnen. Diese Dichter, die vor allem Menschendarsteller sind, kommen selten oder nie zur schärfsten menschlichen Tragik, ihr letztes Wort im Alter ist das Goethes, eine reine Tragödie zu schreiben hätte sie zerstört — und sie warnen z. B.: „Napoleon gibt uns ein Beispiel, wie gefährlich es sei, sich ins Absolute zu erheben und alles der Ausführung einer Idee zu opfern" (Goethe zu Eckermann 10. Februar 1830) — der Dichter der geistigen Tragödie dagegen prägt die Gefühle seiner Menschen sofort in einem harten klaren Gedanken aus, gemäß seinem Darstellungsprinzip: „— indem das Wort neben der Tat einhergeht, oder ihr wohl gar voraneilt" und läßt sie z. B. sagen:

Herodes: O nein! o nein! Ich teilte ja mit Dir!
Du aber sprich: ein Übermaß von Liebe,
wie dieses wäre, könntest Du's verzeihn?
Mariamne: Wenn ich nach solchem Trunk auch nur
zu einem letzten Wort noch Odem hätte,
so flucht' ich Dir mit diesem letzten Wort! I 3.

In Paul Ernsts „Brunhild" sind sich alle Menschen, vom Wächter mit dem Sklavensinn bis zur gottähnlichen Brunhild, stets ihrer Gefühle und ihres Wollens, ihres Charakters und Schicksals bewußt. Man höre z. B.

Siegfried: Doch was ist Glück? Das Ziel erblick ich wieder
und weiß, daß ich geboren für das Ziel,
das ist ein Muß, ich selbst bin dieses Muß;
nur wer sich selbst vergißt, kann glücklich sein,
ich aber weiß mich, und ich bin mein Muß.
Brunhild II.

Digitized by Google

Es ergibt sich somit, daß jede menschliche Kraftentfaltung tragisch werden kann. Man darf sich nicht wundern, daß Hamlet tragisch wirkt, trotzdem er ein „willenloser" Mensch, ein Schwächling ist. Er ist eben doch aktiv, er entfaltet höchste, wertvolle menschliche Kräfte, auch er strebt, will mit Bewußtsein, es fehlt ihm nur der Wille im engen Sinne von Tatwille. Er kann denken, kühn bis zur Selbsterkenntnis, so scharf und ehrlich, daß er auch in sich die Anlage zum Sünder findet; er will und führt durch die große Schauspielszene — welche Kräfte des Denkens, der Phantasie, des Gemüts entfaltet er, welche Kräfte müssen mit ihm tragisch zugrunde gehen!

Wille und Bewußtsein, in jener Verknüpfung, wie sie Hegel sieht, sie schaffen Intensität der Tragik. Die Menschheit strebt vom Dunkel ins Licht, vom Chaos zum Kosmos. Je mehr wir wissen, je mehr beherrschen wir. „Machet euch die Erde untertan!" Wissen ist Macht. Wissen ist das Merkmal des höheren Menschen. Und ebenso das Wollen. Vorurteile, veraltete, lasterhafte Zustände bekämpfen, stürzen und gesündere herbeiführen, das ist wiederum das Merkmal des höheren Menschen. Die Intensität der Kraftentfaltung ist so sehr Wesen des Menschen, des höhern Menschen und also der Tragik, daß sie es vermag, das Ziel des Strebens als nebensächlich erscheinen zu lassen. Daher der große Verbrecher wie Richard III. tragisch wirkt, der unvermögende ideale Schwärmer Johannes Vockerat lächerlich erscheint. Erst in zweiter Linie, bei gleicher Intensität der Kräfteentfaltung, darf das höhere Ziel die reinere Tragik beanspruchen.

Die Fragen nach dem Grad der Tragik lauten sonach: wie groß ist die Intensität der Kräfteentfaltung? Wofür die Kräfteentfaltung?

Prometheus kennt die Strafe, die seiner harrt, falls er den Menschen das göttliche Feuer schenkt — er wagt es doch, trägt Schuld und Strafe. Er konnte klar wählen, mit dem unendlich weiten Bewußtsein des Titanen, und ein höchstes Motiv bestimmte seinen Willen: die Förderung der Menschheit. Die Okeaniden trösten den Gefesselten:

„Die Menschheit trägt dein Trauerschicksal mit."

Also hier ist die ganze Menschheit interessiert, hier wird um Grenzerweiterung des Menschenreiches, des Kosmos gekämpft, gelitten und tragisch gefehlt. — Faust! welche Weite des Bewußtseins, welche Motive, welch brennendes Interesse der Menschheit, welcher höchste Einsatz an Kräften: Wissen, und die Seele mit all ihrer Liebesmacht, Verantwortung vor Himmel und Hölle — es ist wirklich ein Kampf zwischen Mensch und Welt, der höchste Mensch kämpft auf dem obersten Gipfel der Menschheit! Hiergegen ein Hauptmannscher Weber: welche Enge des Bewußtseins, welch tiefstehendes Milieu, welch unzulängliche Waffen im Kampf, welch ein Motiv: Hungerrevolte! Also nicht an der Grenze zwischen Mensch und Welt wird gekämpft, da ist noch das Primitivste in Frage ge-

Digitized by Google

stellt: die Nahrung. Die Intensität der Kräfteentfaltung ist gering und das Motiv ein grausiger Zufall. Das ist nicht Symbol, das ist Genre; das war in den vierziger Jahren in Schlesien. — Wir können die Probe machen. Wenn Prometheus den göttlichen Funken nicht geraubt hätte? Faust nicht so übermenschlich um die Erweiterung des menschlichen Bewußtseins gerungen hätte? Antwort: dann wären sie nicht Prometheus und Faust. Das „Wenn" ist sinnlos. Der Kampf dieser beiden Helden ist mit ihrem Charakter und der Situation der Menschheit notwendig gegeben. Jetzt aber — wenn durch genügende Schutzgesetzgebung (wie sie seither erreicht worden ist) die Weber einen ausreichenden Lohn bekommen hätten? Antwort: dann wären sie zufriedene Leutchen geblieben — Hauptmann hätte nichts zu schreiben gehabt. Das „Wenn" ist sinnvoll. Gewiß, damals, heute, noch mancherorts war und ist das Elend so grauenhaft, doch kommt ihm nicht Notwendigkeit zu, es ist zeitlicher, lokaler Zufall. Dieses „Wenn", diese Möglichkeit der Rettung schwächt die Tragik in diesem Milieu. Und auch die tiefer geschaute bürgerliche Tragödie, die Hebbelsche, schwächt ihre Tragik eben durch „die schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit", sie bleibt dadurch notwendigerweise ein Kampf gegen Allzumenschliches, während wir um aller Heiligkeit des Erdenlebens willen daran festhalten müssen, was uns der tiefste Instinkt und die hellste Kulturverantwortung sagen, daß höchster Wert nur in der Freiheit des höchsten Menschentums erwächst.

Theoretisch können wir also die obere Grenze der Tragik, ihre stärkste Intensität so festsetzen: der höchste Mensch, mit dem größten Bewußtsein, der weitesten Wahl und Freiheit des Willens, der gedrungensten Energie aller Kräfteentfaltungen, den edelsten Motiven tritt aus den Schranken der Menschheit heraus in den Kampf gegen die Welt, gegen Gott — aber auch diese trefflichsten menschlichen Waffen sind unzulänglich, er unterliegt; mit ihm die Sache der Menschheit. Diese obere Grenze ist klar. Hier nur ist die vollste Tragik. Abwärts in der Reihe der Menschen, ihrer Kräfteentfaltung, Bewußtheit, ihrer Motive, wird sie immer schwächer, geht sie über ins Gräßliche, Rührselige usw. Die untere Grenze ist diskutabel, weil hier alles auf die Art des Milieus, seine Gebundenheit ankommt, und der eine noch Tragik finden kann, wo der andere schon die gräßliche Ohnmacht, das Versinken im Sumpf sieht. Abwärts in der Reihe kommen wir notwendigerweise zur bürgerlichen, proletarischen, zur engen Milieutragödie. Während des Spiels mag es dem Dichter gelingen, uns die Wertebasis dieses armseligen Milieus aufzudrängen. Dann sehen wir auch hier, etwa in einer Weberstube, einen Menschen mit etwas mehr Wille, Bewußtsein als seine Umgebung, ergreift uns sein Kampf, sein Unterliegen ob unzulänglichen Mitteln — aber der Maßstab des Gesamtlebens muß bald wieder werten, er wertet nach den höchsten menschlichen Möglichkei-

Digitized by Google

ten, und dann ist der Bann jener relativen Milieutragik gelöst. Natürlich ist Lessing im Recht, wenn er im 14. Stück der Dramaturgie sagt:

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen."

Aber um den Begriff jener „Umstände, die den unsrigen am nächsten kommen", den Begriff des Milieus und seiner die Tragik schwächenden Gebundenheit richtig zu erkennen, sehe man im Gegensatz zum Webermilieu die Welt der „Fräulein Julie": Julie hat Fallhöhe, Jean kann nicht fallen, daher nie tragisch werden; sie kämpft wie wir alle um die Sittlichkeit, stellt wieder her, und schützt mit ihrem Tod ein Stück sittlicher Welt — sehe man die Welt auf „Rosmersholm": wie ganz innerlich und frei hier die Tragik ist: eben der frei gewordene, der adlige Mensch, die Rebekka, die jetzt Rosmers würdig wäre, sie muß sich richten, vernichten. — Wirklich, die Intensität der Tragik bestimmt sich nicht durch äußerliches Königtum, desto mehr durch das innere:

„Ich kenne nicht, was Chrimhild Liebe nennt;
auch ist mir Tod ein anderes wie dir.
Ihr Menschen geht und kommt wie Meereswellen,
und jede neue wäscht der alten Spur,
die sie im Schlick des Strandes leicht gespült.
Doch ein'ge Menschen gibt's von höherer Art,
als Euresgleichen scheinen sie Euch nur,
weil gleich an Leib und Gliedern sie Euch sind
und aller Eurer Notdurft unterliegen;
die sind der Sturmwind, der die Wellen treibt.
Wer solch ein Mensch ist, hat das höchste Amt,
Jahrtausende schauen auf ihn hin die andern
und bilden sich nach ihm — nach seinem Willen,
der göttlich war und göttlich wieder wird,
und Mensch nur wurde eine kurze Zeit.
Siegfried ist solch ein Mensch, ich bin es selbst,
und unser Amt erfordert unsern Tod."

P. Ernst, „Brunhild" III.

Und darum baut Paul Ernst mit Bedacht die drei Welten übereinander: Wächter und Magd — Chrimhild, Gunther, Hagen — Siegfried, Brunhild: das gibt Fallhöhe und Resonanz; darum die Statisten im Salon der Nastaßja Filippowna, daher die Begleiter der Shakespeareschen Könige, Prinzen, Helden — es ist Pflicht des Edlen, sich vor der Öffentlichkeit, vor den untragischen Menschen zu beherrschen; wie groß die Leidenschaft, wenn sie über diese Schranke wegsetzt! Und nochmals, sie geben der Tragik Plastik.

Digitized by Google

Hier angelangt, muß gefragt werden, welch ein Boden, welche Weltanschauung die Tragödie trägt. Es ist keine Wahl gegeben: die Tragödie verlangt eine Anschauung, die durchaus im Diesseits wurzelt. Die Tragödie ist der Erde treu, sie erwächst aus dem Kampf zwischen Mensch und Welt, im Kampf gegen die äußere Welt und das Chaos, Labyrinth in der Brust; alle ihre Wertmaßstäbe sind geeicht worden von den Eroberungen des Menschen für die Menschenwelt. Bestimmende Eingriffe einer transzendenten Macht brechen die Tragik. Was erschüttert uns denn? Der vergebliche und doch erhebende Kampf, das Leiden, der Untergang, der Tod, der Verlust der Kräfte, des Lebens, des Lebens auf der Erde. Die Tragödie ist heidnisch im Goetheschen Sinne: „Der Sinn des Lebens ist das Leben selbst." Der Christ sagt am Schluß des V. Aktes: er ist erlöst, er ist heimgegangen! Wo endigt die Tragödie der Nibelungen? dort wo ein Dietrich von Bern die Weltregierung übernimmt: „Im Namen dessen, der am Kreuz verblich."

Der menschliche Mensch, der „Heide" trauert, knirscht und freut sich, daß der Held auch im Untergang ein Mann blieb, er schaut sich schon nach dem Stärkeren um, der mit bessern Kräften uns jenes Feld im physischen, geistigen, moralischen Reich erobert.

Also nicht jede Weltanschauung hat Raum für ein tragisches Verhältnis des Menschen zur Welt. Sicher ist, daß das moderne Bewußtsein mit seiner erdenfreudigen Eroberungslust und seiner Zerrissenheit, Vertiefung des Schuldgefühls durch die Lehren des Christentums Tragik erlebt, reicher nuancierte und durch die Anerkennung der Schuld intensivere als die der Griechen. Es ist immer eine heroische Weltanschauung, die Tragik erlebt. Franz Moor ist deswegen der abscheulichste Mensch, weil er sich in blasser Furcht erhängt; weil er ein Feigling ist. Kämpfte er, empfänden wir auch ihn als tragischen Helden wie Richard III. Wie klein macht sich Racines Phèdre durch ihre Vorwürfe an Oenone! Feigheit ist die unmenschlichste, d. h. menschenunwürdigste Eigenschaft, Mensch und Mut aber sind eins. Die Tragödie ist das hohe Lied der Empörung, der Revolution, alle tragischen Helden sind von Prometheus' Geschlecht. Wir fürchten uns: „Denn des Zeus Gebot umgehn ist eine schwere Tat." Er jedoch darf rufen: „Ich aber hab's gewagt."

Und so ist es gar nicht paradox gesprochen, zu sagen: der tragische Held sei ein Selbstmörder. Es drückt sich eben in dieser Tatsache seine Menschenwürde und Tragik zugleich aus. Er könnte sich retten, wollte er nur seinem Ziel, seiner „Idee", seiner Kräfteentfaltung untreu werden; wollte er nur aufgeben, nach Liebe, Herrschaft, Gerechtigkeit, Gewissen usw. zu streben, wollte er nur entsagen, nicht Held sein. — Das immanente Gebot der Tragödie, den Helden zum Selbstmörder zu steigern, hat sich wohl in „Ugolino" durch die scheinbar unmögliche Situation — wehrlos gefangen im Hungerturm — durchgesetzt und adelt eben mit seiner Geistigkeit das

Digitized by Google

Grauenvolle zur Tragödie. Der Kampf gegen die rein physische Brutalität wird umgewandelt in einen Kampf gegen Seelisches, gegen die eigene Verzweiflung.

„Es ist ein Gott, meine Kinder!" — „Ach, Herr! bewahre mich vor Verzweiflung!" — „Tritt mit Anstand in die Laufbahn. Wache über deine Vernunft!" — „Sie ist da, die feierliche Stunde! die mächtige! die prüfende! Nun Gherardesca, wenn du ein Mann bist!" Und darum der Sieg und der im geistigen Sinne freie, selbstgewollte Tod am Schluß: „Ich will meine Lenden gürten, wie ein Mann. Ich hebe mein Auge zu Gott auf. Meine zerrißne Seele ist geheilt. Mit dir, Hand in Hand, du Nahverklärter! (Anselmo umfassend) Und dann seid mir gepriesen, die ihr diesen Leib der Verwesung hinwarft! Ganz nahe bin ich am Ziel." (Ugolino V.)

In diesem Verstande ist die Tragödie ein Ideenkampf, und der Tod von Kleists „Penthesilea" der reinste, herrlichste in aller Tragik, in Wahrheit der tragische Tod:

„Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
hart mir zum Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
heiß ätzendem, der Reue, durch und durch;
trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;
und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! — Nun ist's gut.
(Sie fällt und stirbt.)

Am nächsten an innerer Konsequenz stehen da Shakespeares Tragödienschlüsse, wo so oft ein scheinbarer Zufall den Helden stürzt — wo die Frucht reif ist, genügt ein Hauch.

Wir schaffen uns die Tragödie mit unsern Ideen. — Der tragische Held ist der geborene Idealist, der Blutzeuge für eine wesenhafte Ideenwelt. Die Ablehnung der christlichen Erlösung darf also nicht auf einen irdischen Materialismus folgern, sondern hat Raum zu schaffen für die Erkenntnis der hohen Idealität der tragischen Weltanschauung. Sie ist endgültig so zu umschreiben: ihre Trauer klagt über den Verlust des irdischen Lebens, ihr Stolz und ihre Würde bezeugen mit dem Tod die Wirklichkeit der Idee über der dumpfen, wirren Welt der Erscheinungen.

Der Inhalt des Tragischen.

Paul Ernst prägt die Erscheinung des Tragischen in der dramatischen Technik in die Formel: die Tragödie die Kreuzung zweier Notwendigkeiten. Auf der einen Seite die Notwendigkeit der Situation, allgemein: der Welt (hier erlauben wir eben nicht Zufälle, z. B. zu hebende soziale Übelstände), und auf der andern Seite die Notwendigkeit des unbrechbaren Charakters des Helden — Spieler und Gegenspieler. Der tragische Konflikt entsteht dadurch, daß der

Digitized by Google

Held die eine Notwendigkeit nicht anerkennen kann und will. Otto Ludwig bestimmt zu einseitig, wenn er sagt: Widerspruch zwischen Charakter und Aufgabe — also z. B. Hamlet — diese Umschreibung erfaßt nur den Charakter des Helden, während es in der Tat Tragödien gibt, wo der „ungebrochene" Charakter einfach an den Notwendigkeiten der Situation scheitert: Ödipus, Faust.

Hier erhebt sich die Frage nach dem Inhalt des Tragischen. Welche Ideen anerkennt der Held als so durchaus notwendig, daß er für sie in den Tod geht, wie sehen er und der Dichter die Welt?

Ein Blick auf die Geschichte lehrt, daß diese Ideen durch die jeweilige Kultur bestimmt, also zeitlich bedingt, verschieden sind. Der Inhalt der Tragödie ist veränderlich — die ewige Form erscheint auch hier an einem wechselnden Inhalt. Hebbel legt dies großartig dar im Vorwort zu „Maria Magdalene" „betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit —" „Das Drama, d. h. das höchste, das epochemachende, — ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustand (dem Verhältnis des jedesmaligen Welt- und Menschenzustandes zur sittlichen Idee) eine entscheidende Veränderung vor sich geht, —" und kritisiert daher die Rolle des Vaterfluches in der „Braut von Messina": „Der Dichter darf, wenn er anders ein Kunstwerk, kein Kunststück hervorbringen will, aus einer überwundenen Weltanschauung nur diejenigen Momente herausnehmen, die nicht völlig vernichtet und aufgelöst sind; die ganz und gar beseitigten, die sich nur durch einen willkürlichen, dem absichtlichen Zudrücken der Augen ähnlichen Verengerungsprozeß des Bewußtseins notdürftig reproduzieren lassen, sind für ihn nicht mehr vorhanden. Dazu gehört aber der Glaube an die magische Kraft des Fluchs." (W. XI. 196.)

In der heutigen bürgerlichen protestantischen Welt existieren die Tragödien Calderons nicht mehr, weil sein Ehrbegriff und sein Katholizismus hier nicht mehr sind.

Wer schafft den Inhalt des Tragischen? Der große Mensch, dem die neuen ethischen, religiösen Wesenheiten, die neuen Werte offenbart worden sind — Moses.

Hegel nennt diese Menschen die weltgeschichtlichen Individuen und schildert ihre Aufgabe in seinem Werk „Die Vernunft in der Geschichte" so: „Im Gange der Geschichte ist das eine wesentliche Moment die Erhaltung eines Volkes, Staates, und die Erhaltung der geordneten Sphären seines Lebens. Und das ist die Tätigkeit der Individuen, daß sie an dem gemeinsamen Werke teilnehmen, und es in seinen besonderen Arten hervorzubringen helfen; das ist die Erhaltung des sittlichen Lebens. Das andere Moment aber ist, daß der Bestand eines Volksgeistes, wie er ist, durchbrochen wird, weil er sich ausgeschöpft und ausgearbeitet hat, daß die Weltgeschichte, der Weltgeist fortgeht. Die Stellung der Individuen innerhalb des sittlichen Ganzen und ihr moralisches Verhalten, ihre

Digitized by Google

Pflicht berühren wir hier nicht, sondern es geht nur um die Fortbildung, das Weiterschreiten, Sicherheben des Geistes zu einem höhern Begriffe seiner selbst. Dies ist aber verknüpft mit einer Herabsetzung, Zertrümmerung, Zerstörung der vorhergehenden Weise der Wirklichkeit, die sich sein Begriff durchgebildet hatte. Dies macht sich einesteils in der innern Entwicklung der Idee; andererseits ist diese selbst eine gemachte, und es sind die Individuen, die ihre Täter sind und ihre Verwirklichung hervorbringen. Hier ist es gerade, wo die großen Kollisionen zwischen den bestehenden, anerkannten Pflichten, Gesetzen und Rechten und zwischen Möglichkeiten entstehen, welche diesem System entgegengesetzt sind, es verletzen, ja seine Grundlage und Wirklichkeit zerstören und zugleich einen Inhalt haben, der auch gut, im großen vorteilhaft, wesentlich und notwendig scheinen kann. Diese Möglichkeiten nun werden geschichtlich; sie schließen ein Allgemeines anderer Art in sich als das Allgemeine, das in dem Bestehen eines Volkes oder Staates die Basis ausmacht. Dies Allgemeine ist ein Moment der produzierenden Idee, ein Moment der nach sich selbst strebenden und treibenden Wahrheit.

Es sind nun die großen welthistorischen Individuen, die solches höhere Allgemeine ergreifen und zu ihrem Zwecke machen, die den Zweck verwirklichen, der dem höhern Begriffe des Geistes gemäß ist. Sie sind insofern Heroen zu nennen. Sie nehmen ihre Zwecke und ihren Beruf nicht aus dem ruhigen, eingeordneten System, dem geheiligten Lauf der Dinge. Ihre Berechtigung liegt nicht in dem vorhandenen Zustande, sondern es ist eine andere Quelle, aus der sie schöpfen. Es ist der verborgene Geist, der an die Gegenwart pocht, der noch unterirdisch, der noch nicht zu einem gegenwärtigen Dasein gediehen ist und heraus will, dem die gegenwärtige Welt nur eine Schale ist, die einen andern Kern in sich schließt, als der zur Schale gehörte." (Phil. Bibliothek, Band 171a, S. 74—5.)

Darum hat die junge Generation ihre andere Tragödie. Die Geschichte des Inhalts der Tragödie ist eines der feinsten und sprechendsten Kapitel der Kulturgeschichte; Monographien würdigen einzig geziemend. Die Tragödie ist die Bejahung des Absoluten, aber nicht jede Zeit hat dies erschütternde Erlebnis; die naturalistisch-psychologischen Epochen lächeln über ihr Pathos, sie verneinen sie; die Klugen wissen nicht, daß sie ihrer nicht würdig sind.

Von der höchsten Warte aus gesehen ist auch die Form der Tragödie erst eine Blüte der Kultur, also auch etwas Zeitliches, aber gegenüber der weitaus rascheren Änderung des Inhalts darf man sie in der Menschensprache „ewig" benennen.

Die zwei folgenden Analysen möchten das Wesen des Tragischen an extremen Fällen veranschaulichen: „König Richard III." die Tragik des großen Verbrechers und „Rose Bernd" das Bedingte der bürgerlichen Tragödie genauer aufzeigen.

Digitized by Google

König Richard der Dritte.

Wir fühlen es im Tiefsten: jede Kraft, die sich in ihrem Auswirken selbst zerstört, ist tragisch. Wesen und Wirken ist wertvoll noch vor allen menschlichen Wertkategorien, ethischen, ästhetischen, ist dem Leben, als dem Positiven an sich, fragloser Wert. Wer so empfinden muß, dem ist auch das Böse, als zur Selbstzerstörung verdammt, an sich tragisch. Kann aber nur vom ethischen Boden aus gewertet werden, so wird die Tragik eines Verbrechers einzig dort gesehen, wo er mit seinem bösen Tun zugleich andere, gute menschliche Kräfte in sich in den Untergang reißt. Umfassendere oder engere Schau — es zeigt sich das Historische des Inhalts einer Tragödie. Richard III. ist, so oder so gesehen, eine große tragische Figur, denn er lebt ein unerhört intensives Leben, er hat große Menschenkräfte.

Die Welt seiner Tage wird jedem zur Versuchung. Es ist die Zeit des verlotterten Feudalstaates, echte Männlichkeit wird von Herrschaft und Ruhm gelockt, mit Frauenliebe gereizt und belohnt. Treue, das Band des Feudalstaates, wird von keinem Klugen mehr gehalten. Es hat keinen Sinn, Schuld und Gegenschuld der streitenden Parteien abzuwägen — der Stärkste wird die Herrschaft erhalten und behaupten. Alle streben nach der Krone oder wenigstens nach Gütervermehrung. Daher werden just diese Zustände zum Maßstab der Männer. Die kleineren Kräfte wollen benützen, im Innersten feig, nach außen frech, nur frech, die großen setzen alles auf einen Wurf.

Der Stärkste an Lebenskraft, Lebenswille, an Mut, Intelligenz ist Richard, er ist der geborene Herrscher. Warum sollte er nicht streben? Und hat nicht eben er das größte Anrecht auf die Krone noch aus den früheren Kämpfen? Es liegt echter Königsschmerz in den Worten:

> Ich weiß es nicht, — die Welt ist so verderbt,
> Zaunkönige hausen, wo's kein Adler wagt. I 3.

Man vergegenwärtige sich kurz seine Bahn, sehe die ungeheure Vitalität, sehe neben dem Verbrecherischen die gewaltigen wertvollen menschlichen Kräfte, deren Mißbrauch sie zu Unfruchtbarkeit, tragischem Untergang verdammt.

I 1. „Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden, —"

Ich weiß, was ich will, weiß, was ich wage, ich wage Diesseits und Jenseits; ich wage alles, weil ich will. — Man ahnt schon, was dieser Kern von Mann und Wille an Energie ausstrahlen wird. Das Spiel mit Clarence und Hastings zeigt ein erstes Mal seine Verstellungskunst, seine Menschenkenntnis. Da wirken Kräfte, die gut oder schlecht gebraucht werden können, unabhängig von ethischer Wertung dem Leben wertvoll sind, intensiver leben machen; sie geben Richard Größe. Sie stellen sich von Szene zu Szene mächtiger dar.

I 2. „Verflucht die Hand, die diese Risse machte!"

usw. Es sollte ein gewöhnlicher Mann als Mörder es wagen, diesen Fluch nicht nur zu überwinden, sondern die Fluchende freien zu wollen! Das Weib, und wenn sie auch trauernde Witwe und Schwiegertochter ist, hat sich solchem Willen zu beugen. Und muß sich nicht schämen, denn Männer, die Träger, gehorchen ebenfalls, zitternd. Neben solcher Kraft, neben dem befehlenden Mann, der als solcher schlechtweg Gehorsam hat, sind geistreiche Beredsamkeit, Intelligenz, eine Verstellungskunst, die es wagt, dem Schwert des Gegners freiwillig die bloße Brust zu bieten, etwas Sekundäres, trotzdem sie für sich allein genügen würden, Wert, Größe zu verleihen.

Digitized by Google

I 3. Waren vorhin nur Träger einer königlichen Leiche, immerhin Edelleute, zu überwinden, nicht weniger wagemutig und sieghaft stellt sich diese Kraft dem höchsten Kreis von Männern allein gegenüber. Ebenso in II 1, in der Versöhnungsszene. Seine Stärke darf in der Wahrheit leben, durchbricht der andern Heuchelei, sein Gewicht zwingt jeden Menschen, die spezifische Schwere zu offenbaren und in naturgegebener Distanz um ihn zu kreisen, ihm zu dienen. Wenn ein Buckingham wähnte, Richard ebenbürtig zu sein, weil er ihm in III 7 Ratschläge für die große Heuchelszene vor dem Lord Mayor geben durfte, so weiß er eben nichts von Richards unbedingtem Herrscherwillen, der ironisch lächelt und Zorn heuchelt;

„Ich will mit eisenköpf'gen Narr'n verhandeln,
mit unbedachten Burschen." — IV 2.

Ehrlicher Zorn und Bestätigung innerster Mannesstärke ist es, zu fühlen und danach zu handeln:

„—; keiner taugt mir,
der mich mit überlegtem Blick erspäht." IV 2.

In IV 4 siegt derselbe Mann wie einst über Anna jetzt über die Königin, deren beide Söhne er gemeuchelt hat; auch sie muß ihm dienen.

Aber seine höchste Bewährung als Mann, sein intensives Leben, das ihn überragend und tragisch macht, bringt der Untergang.

„O feig Gewissen, wie du mich bedrängst!" — V 3.

Und

„— Kein Geschöpf liebt mich,
und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen.
Ja, warum sollten's andre? Find ich selbst
in mir doch kein Erbarmen mit mir selbst." V 3.

Trotz diesem „Menschlichen" der Nacht, überwunden mit dem Mut zur Wahrheit auch gegen sich selbst, keine Reue, Schwäche, keine Furcht am Tag; Mut und Wille und Intelligenz jetzt der Situation: Mensch gegen Gott — völlig gewachsen.

„Laßt plauderhafte Träum' uns nicht erschrecken;
Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
zum Einhalt für den Starken erst erdacht:
Uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz.
Rückt vor! bringt ein! recht in des Wirrwarrs Bölle!
Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!" V 3.

Der Kern dieses Mannes ist Mut.

„Ich setz auf einen Wurf mein Leben, Knecht,
und will der Würfel Ungefähr bestehn.
Ich denk', es sind sechs Richmonds hier im Feld:
Fünf schlug ich schon an seiner Stelle tot.
Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für 'n Pferd!" V 4.

Das Böse ist nur erträglich, wenn es sich mit Mut paart, wenn es wahr, groß ist, zum Pakt mit dem Teufel führt, Kampf gegen Gott wird.

Richards Riesenkräfte müssen handeln. Auch ein wohlgestalteter Gloster würde Verbrecher, Liebe könnte ihn niemals vom „großen Gegenstand" Herrschaft ablenken. Die Mißgestalt soll Wille und Intelligenz herrlicher triumphieren lassen. Richard legitim auf dem Thron, ginge er auch dann zugrunde? Sicher! Auch dann würde er Menschenleben verspielen und meucheln, als Tyrann und maßloser Eroberer. Das aber erträgt die Menschheit nicht lange. Sie flieht den Mörder, es wird einsam um ihn, sie waffnet sich, stürzt ihn, erschlägt ihn.

Digitized by Google

Richards unglücklich gemischter Charakter macht ihn zum tragischen Helden: hier Wille, Mut, Intelligenz, Erkenntniskraft und Wahrheit, die kühn zur großen Aufrichtigkeit der Selbstironie, des Selbsthasses vordringt, alles im Maß höchster Menschlichkeit, dort dagegen Verbrechertum. Daß die positiven Kräfte nichts Bleibendes schaffen konnten, das ist die Tragik, das erschüttert. Wie das Böse sich selbst negiert, zerstört, mit dem gewaltigsten Aufwand im Nichts strandet, das hat Shakespeare wunderbar in den Ruf Richards zusammengeballt:

„Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für 'n Pferd!" V 4.

Wo große Menschenkräfte wirkend zugrunde gehen, da ist Tragik, da zittern wir mit, ob im übrigen der Wille sittlich oder böse gerichtet ist.

Richard ist vom ersten Atemzug an der tragische Held. Der Eingangsmonolog offenbart den Willen zum Bösen, und der schließt den Untergang in sich. Die Erschütterung wird tiefer, je mehr wir Richards Kräfte bewundern müssen; sie ist überwältigend am Schluß, wo mit dem Mannestod zugleich endgültig klar wird, daß auch eine legitime Krone nicht vor Verbrechen und Untergang bewahrt hätte; denn zu sehr wurde in diesem Menschen das Gewissen der Nächte von wilder Kraft und Intelligenz des Tages überwuchert. Daher die kleine Rolle Richmonds. Wer ist denn Richmond? Ein Nichts allein gegen Richard, und ebenso jeder einzelne des gegnerischen Heeres, zusammen aber vollstrecken sie göttlichen Willen:

„O du, für dessen Feldherrn ich mich achte,
sieh deine Scharen an mit gnäd'gem Blick! — —
Mach uns zu Dienern deiner Züchtigung,
auf daß wir preisen dich in deinem Sieg!" V 3.

Richard fällt nicht durch Zufall, durch Menschen, er zerstört sich selbst, er kämpft gegen Gott, Gott siegt. Dabei gehen aber große Menschenwerte zugrunde.

Es ist merkwürdig, wie Shakespeare in dieser Dichtung alle Tragik nach dem Einsatz an Lebenskraft, vitalstem Willen abstuft. Der Eingangsmonolog zwingt diese so unbürgerliche Welt auf, und in ihr wollen andere wertvolle Menschenkräfte wie Phantasie, Gemüt, Wille zum Guten, Liebe usw. gar nicht als Werte erscheinen, sie, die doch ihrerseits sehr wohl in einer andern Dichtung wertbestimmend sein können. Aber Shakespeares Suggestionskraft herrscht, er gibt in Richard III. die Tragödie der männlichen Lebenskraft, und sein Bau ist so strenge Kunst, Konzentration, daß wir die Tragik der Nebenfiguren ebenfalls in ihrem männlichen Willen suchen müssen. Es muß nach Richards Eigenschaften gefragt werden: wagt der Wille alles? Vermag die Intelligenz die Mitmenschen zu durchschauen? Kann er souverän mit den Menschen spielen? Bleibt er dem Ziel seines ersten Willens treu bis in den Tod, gegen Gott?

Man hat außer Richard noch die Prinzen, Clarence, Hastings, Buckingham als tragische Figuren gesehen. Gehen die Genannten trotz Entfaltung großer Menschenkräfte zugrunde? Rühren sie traurig? Erschüttern sie tragisch?

Die Prinzen sind noch Kinder, werden ohne Widerstand gefangen gesetzt und geschlachtet, sie haben keine Gelegenheit sich zu wehren. Sie gewinnen uns durch ihre Unschuld, Wehrlosigkeit inmitten der Hölle, ferner damit, daß sie künftige Männer ahnen lassen.

„Werd' ich ein Mann je, so gewinn' ich wieder
in Frankreich unser altes Reich; wo nicht,
sterb' ich als Krieger, wie ich lebt' als König." III 1.

Aber tragisch ist ihr Geschick nicht, wenn es auch sicherlich das rührendste ist. Wir empfinden ungetrübte, reine Traurigkeit.

Digitized by Google

Clarence: ein liebenswürdiger, lebensfroher, vertrauensseliger Mann, unklug, wird überlistet, im Vorbeigehen, und gemeuchelt. Ihm steht nur eine rührende Dialektik gegen die Mörder zu Gebote. Man denke an Richard und höre dagegen diesen Clarence:

„Wir kennen deinen Auftrag, Brakenbury,
und woll'n gehorchen." I 1.

Richard einen Moment früher:

„Ihr Mann, du Schuft; willst du mich fangen?" I 1.

Und sein Urteil:

„Einfältiger Clarence!" I 4.

Er ist zu unbedeutend und zu wenig handelnd, um tragisch zu sein. Grad bei ihm darf man sich nicht von der Stimmungsmacht seiner Szenen, ihrer Ironie täuschen lassen. Er durchschaut Gloster nicht, nicht einmal ein Zweifel regt sich, die Mörder können ihn mit Worten nicht belehren, Dolchstiche müssen sprechen. Und zu Mördern sagt man nicht:

„Was, meine Freunde, tat ich euch zu nah?" I 4.

Mit solchen Kreaturen wird nicht diskutiert, der Mann weiß, daß sie für „Gründe" kein Ohr haben, sein Lebenswille stürmt in die Faust und kämpft. Es ist so: in der Welt Richards kann ein Gemüt, sensibel genug, daß es den nahen Tod wittert, und ein Gewissen, das in todesbanger Stunde seine Schuld fühlt, bereut, auf sich nimmt und für das unschuldige Leben von Frau und Kindern fleht, nicht tragisch werden, wenn solche Wehrlosigkeit beigesellt ist. Sein Schicksal ist traurig, doch ist diese Trauer getrübt durch Schuld, auch wünschen wir den Mann männlicher.

Der König: ist von einem Schatten tragischer Ironie umhüllt: jetzt, da er versöhnen will, Herrscherpflicht und Würde zu erfüllen strebt, sind ihm alle Verhältnisse schon über den Kopf gewachsen.

Hastings: sagt:

„Vergnügten Morgen meinem gnäd'gen Herrn!" I 1.

zu Richard, der eben noch gespottet hat:

„Demütig klagend ihrer Göttlichkeit,
ward der Herr Oberkämmerer befreit." I 1.

und später rubriziert:

„Clarence, den ich in Finsternis gelegt,
bewein' ich gegen manchen blöden Tropf,
ich meine Stanley, Hastings, Buckingham." I 3.

Kein Streben zeichnet diesen Menschen Hastings aus, ihm genügt die Gunst seines Herrn und sei sie auch dicke Schmeichelei (III 4); seine offene Natur wird einem Richard gegenüber Schwäche, wenn sie so gar nichts sieht:

„Ich denke, niemand in der Christenheit
kann minder bergen Lieb und Haß, wie er;
denn sein Gesicht verrät Euch gleich sein Herz." III 4.

Er fällt allerdings als ein Opfer seiner Treue, doch ist er so in seinem beschränkten Hofmannsleben befangen und so kurzsichtig, daß er nicht zum eigentlichen Handeln kommt, und weil er kein Held ist, setzt ihn die naive Freude über den Untergang seiner Feinde — es ist Meuchelmord — herab, und gar das

Digitized by Google

„Hör, Catesby, eh ein vierzehn Tag ins Land gehn,
Schaff' ich noch ein'ge fort, die's jetzt nicht denken." III 2.

zeigen ihn, es fehlt das große Ziel, als kleinlichen, rachsüchtigen Intriganten. Ganz ein gewöhnliches Kind seiner Zeit ist er, seine Beschränktheit muß sich folgerecht selbst verdammen:

„Ich Tor, ich hätte dies verhüten können:" III 4.

doch bleibt er unvergeßlich, weil bei ihm der Dichter furchtbar schroff das: mitten im Leben sind wir vom Tod umfangen — zeigt. Die Tragik aber erschüttert jenseits dieser Wahrheit. Es gilt Hastings eignes Wort:

„Des armen Hastings unglückselgen Kopf." III 4.

Rivers, Vaughan, Grey: ihr Geschick ist gleichsam ein Nachhall der Donner, die uns bei Hastings erschrecken. Ihr Schicksal ist dasselbe, nur dem Zuschauer ferner gerückt.

Buckingham: ist ohne Zweifel vom Dichter als Parallelfigur zu Richard gedacht, der als Menschenkenner sagt:

„Mein andres Selbst." II 2.

und ferner:

„Der tiefbedächt'ge schlaue Buckingham." IV 2.

Auch ihn hat Margreta gewarnt:

„O Buckingham, weich aus dem Hunde dort!
Sieh, wann er schmeichelt, beißt er; wann er beißt,
So macht sein gift'ger Zahn zum Tode wund.
Hab nichts mit ihm zu schaffen, weich ihm aus!" I 3.

Doch er hat ein Ziel, dem zuliebe er viel wagt, dem zuliebe er Richard folgt. Er erkennt in ihm die Führernatur. Er ist Größe und Schwäche zugleich, wenn er diesem Gewaltigen gegenüber sein Eigenes sucht, ihn aber nicht in seiner Herrschernatur begreift, sich als fordernder Freund gebärden zu dürfen wähnt, Diener zu sein vergißt. Richard zählt ihn mit Stanley, Hastings zu den blöden Tröpfen, denen er etwas vormachen könne (I 3). An seiner Person sehen wir deutlich, wie das Böse nicht tragisch ergreift. Buckingham spielt frech mit den Menschen, soweit ihm das seiner Gütersucht dienlich scheint, er billigt den Mord an Rivers, Vaughan, Grey, an Hastings, der Nebenbuhler werden könnte, er dirigiert die Heuchelszenen vor dem Lord Mayor (III 5, III 7), vor dem Volk:

„Denn daraus zieh' ich heil'ge Nutzanwendung." III 7.

Sein Ziel ist klein, er setzt nicht alles ein:

„Er ist ein Zwergrebell",

sagt Richard treffend. Er ist frech, klug, aber doch so dumm, einen Richard als Mittel gebrauchen zu wollen. Er ginge im Dienst jedes Herrn an Treulosigkeit zugrunde. Er wird richtig zum ersten damit bestraft, daß Richard „nicht in der Gebelaune" ist. Doch ragt er über Hastings empor. Er täuscht sich nicht so völlig, er entflieht, sammelt ein Heer, er kämpft. Aber im tiefsten seinem spezifischen Gewicht angemessen ist es, im Vergleich zu Richard, im Gegensatz! daß ein Zufall ihn fällt: er wird von Richards Leuten gefangen. Er stirbt an einem Menschen, nicht an Gott, er kämpft nicht draußen am Rande der Menschenwelt gegen Gott. Es herrscht nicht die absolute, immanente Notwendigkeit wie bei Richard. Aber wenn er auch nicht Held ist, so bleibt er doch

Digitized by Google

Mann, der fest bleibt im Tod und der Wahrheit die Ehre gebend sich selbst verurteilt:

„Kommt, daß ihr mich zum Block der Schande führt,
Unrecht will Unrecht, Schuld, was ihr gebührt." V 1.

Er kämpft um Menschliches, Allzumenschliches mit Menschen, darum stirbt er an einem Menschen. Hier wird erst Richards ganz andere Art, seine andere Welt deutlich. Sein Ziel, die Krone, es ist das höchste Menschengut, ist ihm zu innerst auch nur Mittel, Form, nicht Inhalt, Besitz; unendliches Ringen mit allen Kräften, Herrschen an sich, ist sein Wollen — etwas ganz Idealistisches:

„Ein Pferd! ein Pferd! Mein Königreich für'n Pferd!" V 4.

Von hier aus ist auch ein Buckingham kein tragischer Held.

Zurückblickend ist zu sagen: alle sind angekrankt von der Wildheit der Zeit, und weil eine ganze Gesellschaftsordnung zusammenstürzt, der Feudalstaat, fällt auf alle ein Schimmer von Größe, Tragik, verdienen alle unser Mitleid. Richard ausgenommen, haben wir bei den übrigen allen die Gewißheit: in anderer Umgebung wären sie bessere gewesen. Das jedoch zeigt sie als mittelmäßige Naturen, gut in guter, schlecht in schlechter Umwelt. Sie wirken nicht so aus sich selbst wie Richard.

Wenn es auch eine mächtige Symphonie von Erschütterungen ist: Richard, Buckingham, Hastings, die Brüder der Königin, die Prinzen und die Frauen, tragisch erhebt und schmettert uns nieder nur Richard.

Clarence hat einen Traum, es ist ein echtes Shakespearebild, das der Zeit Chaos veranschaulicht:

„Mir deucht', ich säh' den Graus von tausend Wracken,
säh' tausend Menschen, angenagt von Fischen;
Goldklumpen, große Anker, Perlenhaufen,
Stein ohne Preis, unschätzbare Juwelen,
zerstreuet alles auf dem Grund der See.
In Schädeln lagen einige; in den Höhlen,
wo Augen sonst gewohnt, war eingenistet,
als wie zum Spotte, blinkendes Gestein, —" I 4.

Richard ist durch seine Charakteranlage zur Unfruchtbarkeit, zum Tod verdammt, doch sind in ihn große Eigenschaften, Kräfte verstreut „gleich blitzendem Gestein, als wie zum Spotte".

Rose Bernd.

Rose Bernd ist ein in jeder Beziehung tüchtiges Bauernmädchen, und es ist nur ein besonderes Merkmal ihrer gesunden Lebenskraft, wenn die Mutter von ihr gesagt hat: „— meine Rose, das wird ane Kindermutter! Sonste aber, ihr Blutt is a wing gar zu heeß!" — und Flamm im Abschied feststellt: „Rose, hab ich dir irgend was abzubitt'n? — — Nich? — Is das ehrlich? — (Rose nickt heftig bejahend.) Das freut mich wenigstens! So hab'ch mir das auch immer gedacht! Man kann da doch an was Ganzes zurückdenk'n! —" Es ist ein erster unglücklicher Zufall, situationsbauend, daß sie früh Waise wird, Fragen der Tochter an die Mutter in sich verschließen muß, wo sie wohl heimlich gären; und die Mutter hätte vielleicht gegen August Keil, den so ganz und gar ungemäßen Bräutigam, Stellung genommen. „Ma' sellde vielleicht.... doch ane Mutter han...." Vom Vater ist das Mädchen stark psychisch abhängig; weil er den Buchbinder hochschätzt, nimmt ihn Rose als Bräutigam, Mitleid erleichtert ihr die Wahl; aber es zeigt ihre Ohnmacht, daß sie für die Wahrheit ihrer Natur nur mit Hinhalten, Verzögern, mit passiver Resistenz statt mit einem kräftigen

Digitized by Google

und klaren Nein kämpft. Hier ist eine Enge ihres Charakters, innerste Wirkung der Gebundenheit des Milieus — die Kraft reicht nicht einmal gegen den pietistisch-patriarchalischen Despotismus des Vaters — Milieutragik, Tragik kleiner Leute. — Es ist ein zweiter unglücklicher Zufall, daß Rose Flamm, den ihre Natur schon als Kind geliebt hat, nur illegitim finden kann. Beider Leidenschaft hat alle Berechtigung der Instinktwahrheit für sich, fegt bei ihr für Stunden das Pflichtgefühl gegen Vater und Bräutigam weg, bei ihm die Rücksicht auf Frau und Zukunft des Mädchens. Rose hat hernach oft Herzweh und sie erkennt, es müsse mit Flamm ein Ende haben. Ihr feines Gewissen regt sich und sie ahnt, daß in ihr etwas zerbrochen ist. Vollendet wird die Situation durch einen dritten unglücklichen Zufall: im Dorf lebt ein Streckmann, ein gewissenloser, heimtückischer, brünstiger, prahlerischer Halunke. Es ist innerhalb des engen Dorfmilieus durchaus ein erlaubter tragischer Zufall, daß er Flamm und Rose beobachten konnte. Er fordert als Erpresser. Warum will Rose um jeden Preis die Nachrede dieses Menschen stopfen? Ihre Seele ist feiner als die einer Großmagd. Zutiefst mag diese keusche Natur ihre freie Hingabe an Flamm nicht beschmutzen lassen, doch ebenso mächtig wirkt in ihrem Bewußtsein die Rücksicht auf den Vater, auf diesen ehrenhaften, starren Pietisten, der eigensinnig sein Leben lebt und allen Kränkungen nur das eine entgegensetzen kann: den guten Ruf der Familie. Mit welchen Mitteln kämpft Rose? Die Gebundenheit des Milieus läßt kaum eine Wahl zu. Im ersten Schrecken, nachdem sie Stolz, Haß, Verachtung gespien hat, bietet sie in ihrer Hilflosigkeit Geld, später, sie ist überall außer dem Vater gegenüber voll energischen Willens, eilt sie zu Streckmann, beschwört ihn, wird aber sein Opfer. Hier rächt es sich, daß in ihr etwas zerbrochen ist. Rose, die Jungfrau, wäre zur Türe hinaus entflohen, ehe Streckmann den Riegel geschoben — es ist „schreckliche Gebundenheit", innerliche und äußerliche, daß Rose selbst um diesen Preis Schweigen zu erkaufen sich zwingen läßt. Sie leugnet später den Verkehr mit Streckmann, ihr Bewußtsein von sich selbst will und kann es nicht fassen, sie begreift sich selber nicht mehr, das: „Ich hoa mich geschamt" verrät ihren furchtbaren innern Zwiespalt; die Unberührtheit wäre ein Damm gewesen, vielleicht stark genug, auch die Nachrede über ein bloßes Stelldichein vor dem Vater zu verantworten. — Die weitere Entwicklung zur Katastrophe ist fortan völlig bedingt. Ein Mensch wie Streckmann wird auf dem Dorf immer wieder Gelegenheit zu weiteren Erpressungen haben, Roses herbe, passive Selbständigkeit muß selbstquälerische Grübelei, Verstocktheit, Menschenhaß, Gotteslästerung und Wahnsinn werden, Mißverständnisse mit Flamm schaffen, sie ganz gott- und weltverlassen machen — und je bedrohlicher Gerüchte und freche Reden den guten Leumund der Tochter gefährden, desto unnachgiebiger, stolzer muß ihn der Vater dem lottrigen Pack im Dorf gegenüber zu wahren suchen. In der Katastrophe sind Vater und Tochter soweit auseinander, daß die Tochter der Welt des Vaters flucht.

Der tragische Eindruck wird also durch folgende Fabel bestimmt: ein tüchtiges Bauernmädchen, von Natur zur prächtigen Mutter berufen, kommt in einem eng gebundenen Milieu in eine Situation, in der ein Streckmann seinem feinen Gewissen, seinem keuschen Sinn, der Tochterfurcht und -liebe, dem bräutlichen Pflichtgefühl und der Erinnerung an die Stunde mit dem Geliebten Vergewaltigung abpressen kann und sie so zugrunde richtet in ihrer bürgerlichen Existenz sowohl, als auch ihre innere moralische Welt bis zum Wahnsinn verwirrt.

Wollte man sich ganz auf Hauptmanns Boden stellen, der Rose Worte sprechen läßt von gelegten Schlingen und uns für das Leben mit Flamm eine Menge Gründe aufdeckt, so wäre es eine ans Fata-

Digitized by Google

listische, Gräßliche streifende Tragik. Für uns bleibt Roses Verkehr mit Flamm Schuld, wenn auch von Menschen zu verzeihende, sie macht eben die Tragik rein, aber der Fall mit Streckmann ist Schwäche in jedem Betracht und setzt die Tragik tief zur Milieutragik herab — in ihm wird die Schwäche der Kräfteentfaltung von Rose, sodann ihre physische Gebundenheit und zudem die äußere Enge des Dorfmilieus offenbar. Innerhalb dieses Milieus erreicht die Tragik ihre volle Intensität. Fein gewachsen ist in dieser Dichtung die organische Einheit von Milieu, Charakter und Situation.

Es lohnt sich, die „schreckliche Gebundenheit" des Milieus an der Figur Streckmanns noch besonders zu erkennen. Bevor er Rose zum zweiten Mal packt, ist diese sich völlig klar und scheint alles gut zu werden. Sie sagt zu Flamm: „Ma' hat a Lebenlang vor sich jetzt, da kann eens recht treu sein, sich kastein, recht arbeit'n, Schuld bezahl'n und abverdien!" und dann gehen die beiden so stark und aufrecht auseinander: „Was sein muß, muß sein! — Und nu is gutt!" Daß nun Streckmann wieder eingreifen darf, ist, wie schon gesagt, ein im Dorfmilieu erlaubter Zufall. Versetzen wir aber Rose Bernd und Flamm, Vater Bernd in eine Großstadt, dann können Rose und Flamm in einem entlegenen Quartier Abschied nehmen, kein Streckmann sieht zum zweiten Mal, es wirkt dann allein die innere Notwendigkeit dieser unmöglichen Ehe aus feiner Rücksicht auf die kranke Frau, auf Vater und Bräutigam. Dann würde mehr die seelische Enge wirken, jene Enge, die Hauptmann durch Rose beschreibt, aber durch die Figur des Streckmann veräußerlicht: „O Jees, ei een kleen' Kämmerla lebt Ihr mit'nander! Ihr wißt nischt, was außer der Kammer geschieht! Ich wiß! ein Krämpfen hab ich's gelernt! Da is... ich weeß ni... all's von mir gewichen... als wie Mauer um Mauer immer zu — und da stand ich drauß'n, im ganzen Gewitter — und da nischt mehr war unter und ieber mir — da seid Ihr de reenst'n kleen Kinder dagegen." Bedeutsam ist zu sehen, es bestätigt die Theorie, daß der idealistische Dichter Hebbel in seiner bürgerlichen Tragödie die intensivere Tragik erreicht, weil er das Milieu innerlicher faßt. Die verscheuchte Tochter wird durch den Bräutigam in die tragische Situation gestürzt — in „Rose Bernd" sind es zwei: Flamm und irgendeiner im Dorf, Streckmann, die den Untergang verschulden. Und Vater Bernd bestimmt lange nicht so direkt und nachhaltig die Handlungsweise der beiden, aber Meister Antons harte „schreckliche Gebundenheit" bringt seinen eigenen Sohn in den Verdacht des Diebstahls, bestimmt dadurch die Absage Leonhards. Man kann sich ausdenken, wie mit den gegebenen Charakteren und dem Dorfmilieu eine auch für das Allgemein-Menschliche bedeutsame Tragödie anzulegen gewesen wäre, z. B. so: Rose und August verheiratet, aber Rose je länger je weniger imstande neben dieser Furchtnatur zu leben, daraus eine Katastrophe entwickelt — da wäre eine Schlacht geschlagen worden für das Problem der Ehe: Mitleid darf nicht Surrogat der Liebe sein, Untreue gegen die eigene Natur rächt sich — die Brechung der Tragödie im engen Milieu hätte die Tragik nicht geschwächt, weil dieser Konflikt nicht milieubedingt ist. — Damit soll nicht gesagt sein, Hauptmann hätte so vorgehen sollen — er gab, was er wollte — es wird durch diese Gegenüberstellung nur die Milieugebundenheit, ihre Schwächung der Tragik plastischer gemacht.

Doch ist auch in „Rose Bernd" ein Allgemeinmenschliches geformt: wir empfinden die tragische Trauer ob dem Schicksal jener Klasse von guten Menschen, denen das Schicksal den kleinsten Fehltritt zur Schlinge werden läßt, darin sie sich mit ihrer Tüchtigkeit selbst unerbittlich richten, vernichten.

Digitized by Google

Das lyrische Gedicht.

A. Äußere Form.

Das Leben, die Welt ist ein Allgeschehen, und vor allem das Menschenleben empfinden wir als unaufhörliches Werden, eine rastlose Handlung, sei es in sichtbaren Taten oder in nur dem Ich fühlbaren innern Gemütsbewegungen. Darum sind zunächst Drama und Epos, die ein Geschehen, eine Handlung bringen, die wirklich adäquate Darstellung des Allgeschehens; sie haben das fließende Werden. Aber das macht den Menschen, daß er sich erhebt, besinnt, daß er ausspricht, im Werden ein Sein festhält, einen Zustand empfindet und ihn zu formen sucht, sei es als Denker oder Künstler. In bezug auf die Möglichkeiten der Poesie können wir von der Sehnsucht des Menschen nach Lyrik sprechen, von der Erfüllung und Vollendung aller Dichtung in der Lyrik. Jeder Mensch wünscht zu sagen, was er leidet. Epos und Drama sollen nach jeder Szene und und dann insbesondere am Schluß von Lyrik überquellen. Ob sie vom Dichter direkt ausgesprochen wird, oder ob er sicher ist, durch den Bau der Handlung die Selbsttätigkeit im Hörer erzwungen zu haben, macht nur einen stilistischen Unterschied. Alles Leidvolle, Freudvolle, alles menschliche Erleben mündet in eine Pause, in einen Zustand, und der will ausgesprochen, in Lyrik erlöst werden. — Epos und Drama haben eine Handlung. Das lyrische Gedicht scheinbar keine. Doch ist sie da, natürlich, weil alles Menschenleben Geschehen ist. Wo ist sie? Wir können vollkommen sachgemäß und in genauer Entsprechung zur dramatischen und epischen Handlung sie aufzeigen als das dem Singen voraufgehende, zugrunde liegende Geschehen. Das Allgeschehen selbst und in ihm das Erleben des Dichters, sie sind die Handlung; wir aber hören in der Lyrik nur den Ausklang, die Erlösung im Lied:

„Der du von dem Himmel bist,
alles Leid und Schmerzen stillest,
den, der doppelt elend ist,
doppelt mit Erquickung füllest,
ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
komm, ach komm in meine Brust!" Goethe.

Digitized by Google

Und so steht das lyrische Gedicht jenseits der Handlung, hat es nie eine solche im Sinne des Epos oder Dramas; es ist einfach das Wort für ein Gefühl.

Die Verhältnisse werden in ihrem richtigen Bezug zueinander in der lyrischen Situation geschaut. Ich zeichne sie nochmals, genauer.

Der Dichter eine Woge im Allgeschehen, er wird gehoben, in Abgründe geschleudert, er freut sich, er leidet. Und wenn er die Bewegung weiterschwingt, die Rhythmen mitzittert, den Gefühlen Ausdruck gibt, so bleibt er im Allwogen drin. Er stellt sich nicht gegenüber, er baut, erzählt keine Handlung und scheidet weder Vergangenheit, Jetzt, noch Zukunft, er beachtet nicht die Zeit, ebenso legt er keinen Wert darauf, eine bestimmte Landschaft, diese Stadt, diese Mitmenschen zu unterscheiden, der Raum ist für ihn nicht da — er ist einzig die Stimme eines Zustandes, eines Gefühls. Die Welt des Raumes und der Zeit ist ihm ungeschiedene, aber heftig auf ihn wirkende Allgegenwart. Aus ihrem Chaos entströmt auf seinen mitbewegten Lippen das raumlose, zeitlose, das allgegenwärtige Lied:

„Ihr wandelt droben im Licht
auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
rühren euch leicht,
wie die Finger der Künstlerin
heilige Saiten.
Schicksallos, wie der schlafende Säugling,
atmen die Himmlischen;
keusch bewahrt
in bescheidener Knospe
blühet ewig ihnen der Geist,
und die seligen Augen
blicken in stiller
ewiger Klarheit.
Doch uns ist gegeben,
auf keiner Stätte zu ruhn,
es schwinden, es fallen
die leidenden Menschen
blindlings von einer
Stunde zur andern,
wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen,
jahrlang ins Ungewisse hinab." Hölderlin.

Die lyrische Situation ist eine Schau, ein Bild, aber die Sachlage ist nicht anders zu umschreiben, denn lebendige Verhältnisse können nur geschaut und in Bildern dargestellt werden.

Und das muß jetzt ebenfalls im wortereichen Gedicht erschaut werden: daß es nur ein einziges, das darstellende und zugleich wieder zeugende Wort eines Gefühls ist. Dem Menschen ringt sich in bewegter Stunde ein Ach, ein O über die Lippen, der Dichter kann als Künstler diesen Laut nach seiner ganzen Tiefe und Breite hin entwickeln und wieder zusammenfassen zum vollen Ton. Er sagt

Digitized by Google

nicht mehr als jener mit seinem Naturlaut, aber er allein sagt das Wort.

Die äußere Form der Lyrik, das raum- und zeitlose Wort, ist mit einem Wort zu bezeichnen: Allgegenwart.

Welches sind ihre für die Zwecke dichterischer Darstellung eigentümlichen Machtmittel? welche besondern Reize und Gesetze folgen aus ihr für die Lyrik gegenüber Epik und Dramatik?

Allgegenwart, ihre Macht, ihre Grenze.

Zuerst ihre Macht.

Allgegenwart, man denke sie sich aus nach Zeit und Raum hin und erkenne ihre Machtfülle, unerhörte Freiheit. Weder Zeit noch Raum setzen Grenzen, das Weltall mit seiner Gesamtheit steht zur Verfügung sowohl als erlebbare, erregende, darzustellende Sphäre, als Stoff, als auch als Darstellungsmittel. Die Welt zusammengestürzt in einen Kern, er glüht, er gebiert ein glänzendes Wort, das wieder die Welt schafft:

Raphael:

„Die Sonne tönt, nach alter Weise,
in Brudersphären Wettgesang,
und ihre vorgeschriebne Reise
vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
wenn keiner sie ergründen mag;
die unbegreiflich hohen Werke
sind herrlich wie am ersten Tag.

Gabriel:

Und schnell und unbegreiflich schnelle
dreht sich umher der Erde Pracht;
es wechselt Paradieseshelle
mit tiefer, schauervoller Nacht;
es schäumt das Meer in breiten Flüssen
am tiefen Grund der Felsen auf,
und Fels und Meer wird fortgerissen
in ewig schnellem Sphärenlauf.

Michael:

Und Stürme brausen um die Wette,
vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer,
und bilden wütend eine Kette
der tiefsten Wirkung rings umher.
Da flammt ein blitzendes Verheeren
dem Pfade vor des Donnerschlags.
Doch deine Boten, Herr, verehren
das sanfte Wandeln deines Tags.

Zu drei:

Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
da keiner dich ergründen mag,
und alle deine hohen Werke
sind herrlich wie am ersten Tag." Goethe.

Allmacht im Punkt, Intensität heißt der Sieg der Lyrik.

Digitized by Google

Noch ein Beispiel. Was reißt Goethe herbei, um die Seligkeit eines Kusses darzustellen, was wogt alles in dieser Allgegenwart zu höchster Intensität zusammen: Gott und Welt in einem Schöpfungsmythus, Licht und Finsternis, Morgen und Sternennacht, Schmerz des Lebens in der Trennung und Rausch des Schaffens, Chaos und Kosmos, Urzeit, jauchzende Gegenwart, werkfrohe Zukunft:

„Ist es möglich! Stern der Sterne,
drück' ich wieder dich ans Herz!
Ach, was ist die Nacht der Ferne
für ein Abgrund, für ein Schmerz!
Ja, du bist es, meiner Freuden
süßer, lieber Widerpart;
eingedenk vergangener Leiden,
schaudr' ich vor der Gegenwart.
Als die Welt im tiefsten Grunde
lag an Gottes ew'ger Brust,
ordnet' er die erste Stunde
mit erhab'ner Schöpfungslust,
und er sprach das Wort: Es werde!
Da erklang ein schmerzlich Ach!
Als das All mit Machtgebärde
in die Wirklichkeiten brach.

Auf tat sich das Licht: so trennte
scheu sich Finsternis von ihm,
und sogleich die Elemente
scheidend auseinander fliehn.
Rasch, in wilden, wüsten Träumen
jedes nach der Weite rang,
starr, in ungemess'nen Räumen,
ohne Sehnsucht, ohne Klang.
Stumm war alles, still und öde,
einsam Gott zum erstenmal!
da erschuf er Morgenröte,
die erbarmte sich der Qual;
sie entwickelte dem Trüben
ein erklingend Farbenspiel,
und nun konnte wieder lieben,
was erst auseinander fiel.

Und mit eiligem Bestreben
sucht sich, was sich angehört;
und zu ungemess'nem Leben
ist Gefühl und Blick gekehrt.
Sei's Ergreifen, sei es Raffen,
wenn es sich nur faßt und hält!
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
wir erschaffen seine Welt.
So, mit morgenroten Flügeln,
riß es mich an deinen Mund,
und die Nacht mit tausend Siegeln
kräftigt sternenhell den Bund.
Beide sind wir auf der Erde
musterhaft in Freud' und Qual,
und ein zweites Wort: Es werde!
trennt uns nicht zum zweitenmal." Goethe.

Digitized by Google

Der Lyriker spottet des Dramatikers und Epikers, die so viel Irdisches, Stoffliches, so viel Weite und Breite und Dauer, so viel Umweg brauchen, um sich darzustellen. — Allgegenwart.

Jetzt ihre Grenze. Um sie zu sehen, muß das Bild von der Situation des Lyrikers nach der Seite des Schaffens hin ausgeführt werden.

Wie schafft der Lyriker? Er hat die Welt erfahren, Freude und Leid. Da taucht er in der Wunderstunde der Konzeption ins Allgewoge hinab; die Welt ist eingeschmolzen, er ist empfindendes Herz, eine Stimmung, ein Rhythmus, eine Vision, er ist ein glühender Kern. Und nun langen Strahlen empor und hinaus in die reale Welt, greifen nach allen Dingen, an ihnen Vision, Rhythmus des Erlebnisses darzustellen. Die Strahlen dürfen alles fassen, denn sie sollen nicht eine in Zeit und Raum begrenzte Handlung bauen, sondern, Macht der Lyrik! Allgegenwart! es sollen zusammen ergriffen werden die Sonne, Sterne, Gründe des Himmels, die Meerestiefe und Ozeanswoge, das Blau der Kornblume und Gold der Felder, die Starre des Felsens und Reinheit der Firnen, der mächtige Schritt des Mannes und die Hoheit der schreitenden Frau, die offene Stirne und das glänzende Auge, die Allgegenwart der Dinge der Welt, und sie alle sollen nur das eine sagen: das Lied, das leuchtende Wort dieser Stunde. Aus dem Herzen und Kern im Grunde, aus den Tiefen des Unbewußten quillt es empor durch ununterbrochene Adern, so daß es in Wahrheit die Pulse der erschütterten Gründe sind, die Rhythmus, Bild und Wort hinaufsenden, einer Hand diktieren.

Ein Gefühl hat seine Lebenszeit, seinen Schwingungsbereich, der glühende Strahlenkern ist ein Organismus, hat seine begrenzte Strahlungsweite, begrenzte Macht, um sich Dinge zu Symbolen einzuschmelzen, das Gefühl hat seinen besondern Pulsschlag, Rhythmus und daher fordert jedes seinen eignen lyrischen Körper, sein eigenes Wort. Ein zweites Erlebnis weckt ein anderes Gefühl, hat einen andern Rhythmus, heischt auch sein eigenes Wort. Zwar kann Betrachtung, Reflexion zwei Erlebnisse zusammenschauen, vergleichen, zusammenziehen, daraus eine Stimmung, ein Gefühl geschenkt erhalten, aber damit ist ein Drittes Kern geworden: die Meditation. Es ist so: jedes Gefühl will sein Gedicht. Versucht ein Unberufener verschiedene zusammenzukoppeln, so ergeben sich gleichsam Interferenzen der rhythmischen Wellen, Störungen, es wird keine Stimmungseinheit, kein Gedicht, es liegen ohnmächtige Worte umher. Das Lied, ein leuchtendes Wort, ist Intensität im Punkt.

Hieraus folgen verschiedene Gesetze.

Das Gedicht muß Punkt, ein Wort bleiben; es kann keine Reihenfolge von Zuständen und deren Gefühlen geben. Nichtlyriker oder bloße Auchlyriker fehlen da oft, sie packen zu viel in das eine Ge-

Digitized by Google

dicht, sie machen lange Gedichte; der Lyriker hingegen bringt meist kurze, wagt selten ein langes.

Schön zeigt Hölderlins Änderung vom einen Gedicht „Dem Sonnengott" zum andern „Sonnenuntergang", wie das reine Gedicht nur eines sagen kann und will.

Dem Sonnengott.

„Wo bist du? trunken dämmert die Seele mir
von aller deiner Wonne; denn eben ist's,
daß ich gesehen, wie, müde seiner
Fahrt, der entzückende Götterjüngling
die jungen Locken badet' im Goldgewölk;
und jetzt noch blickt mein Auge von selbst nach ihm;
doch fern ist er zu frommen Völkern,
die ihn noch ehren, hinweggegangen.

Dich lieb' ich, Erde! trauerst du doch mit mir!
Und unsere Trauer wandelt, wie Kinderschmerz,
in Schlummer sich, und, wie die Winde
flattern und flüstern im Saitenspiele,
bis ihm des Meisters Finger den schönen Ton
entlockt, so spielen Nebel und Träum' um uns,
bis der Geliebte wiederkömmt und
Leben und Geist sich in uns entzündet."

Der Schluß stört die Stimmung der ersten Hälfte, die Stimmung wehmütigen Abendabschieds, durch den Hinweis auf den Schlummer und gar durch den Ausblick auf den Morgen. Strengste Konzentration, Darstellung nur des einen Gefühls bringt die spätere, die kürzere Fassung:

Sonnenuntergang.

„Wo bist du? trunken dämmert die Seele mir
von aller deiner Wonne; denn eben ist's,
daß ich gelauscht, wie, goldner Töne
voll, der entzückende Sonnenjüngling
sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt';
es tönten rings die Wälder und Hügel nach,
doch fern ist er zu frommen Völkern,
die ihn noch ehren, hinweggegangen."

Intensität, Reinheit des Gefühls machen vor allem den Lyriker.

Der Schluß soll sein, wo der Anfang, was der Anfang; das Schlußwort im Gedicht soll die vorangegangenen einschließen, sie sollen in ihm erst ihren vollen Sinn erschließen, rein aufleuchten, alle Worte sollen jetzt nur noch das eine glänzende, zeugende Wort sein. Dilettanten haben schöne erste Zeilen, an die sie irgend etwas, z. B. Reime anhängen, sie haben mitten im Gedicht das entscheidende Wort, Bild, aber es ist unter Geröll erstickt; sie können den Keim nicht entwickeln. Der Dichter ist erst mit dem letzten Wort fertig, und fertig nur im äußerlichen Sinne, denn eben jetzt beginnt sein Gedicht selbsttätig zu strahlen, überzuquellen, Unsagbares

Digitized by Google

zu künden, erst jetzt erklingt der Rhythmus der Tiefe, der erschütterten Allgegenwart.

An die Geliebte.

„Wenn ich, von deinem Anschau'n tief gestillt,
mich stumm an deinem heil'gen Wert vergnüge,
dann hör' ich recht die leisen Atemzüge
des Engels, welcher sich in dir verhüllt.
Und ein erstaunt, ein fragend Lächeln quillt
auf meinem Mund, ob mich kein Traum betrüge,
daß nun in dir, zu ewiger Genüge,
mein kühnster Wunsch, mein einz'ger, sich erfüllt.
Von Tiefen dann zu Tiefen stürzt mein Sinn,
ich höre aus der Gottheit näcbt'ger Ferne
die Quellen des Geschicks melodisch rauschen.
Betäubt kehr' ich den Blick nach oben hin,
zum Himmel auf — da lächeln alle Sterne;
ich knie, ihrem Lichtgesang zu lauschen." Mörike.

Hier haben wir die unausdeutbare, die unendliche Gebärde am Schluß, aus der immerfort die Lyrik strömt. Das Gedicht soll sein eine überfließende Schale.

Überschauen wir noch einmal Grenze und Macht der Allgegenwart.

Das Lied, die Intensität im Punkt, die zum leuchtenden Kern zusammengeschmolzene Welt gibt keine Handlung, und somit gehen alle jene Wirkungen, die Drama und Epos aus der Darstellung von Handlung gewinnen, verloren: wir entbehren das unendliche Schauspiel, wie sich die Fäden der menschlichen Schicksale verwirren, entwirren, die gotthaften Blicke in die Gründe der Charaktere, die Schau in alle Tiefen, über alle Breiten des Lebens in Natur, Arbeit, Liebe, Traum, Geburt und Tod. Und doch gibt uns das Lied das Beste. Über alles Interesse, über alle Freude am Sachlichen, am Geschehen in der handelnden Welt, an Dingen, Menschen, Geschichten, wollen wir schließlich als Erfüllung und Lösung unserer tiefsten Sehnsucht das alle Erschütterungen zusammenballende, das eine trunkene Wort des Menschen auf der Welt an die Welt, an Gott. Wie ergriffen, gebannt, wie leidenschaftlich interessiert folgten wir allen Windungen im schrecklichen Schicksal des Harfners im „Wilhelm Meister". Keine Irrfahrt war zu lange, keine Kreuzung der Wege zu verknäuelt, kein Warten und Suchen zu mühsam, und doch! zuletzt sind alle Weiten, alle Jahre, ist das ganze Schicksal, aller Stoff verbrannt, und Wunder! mit ihm sind dahin die Lebensläufe aller andern Menschen im „Meister", die ganze Welt des „Meisters", die Welt außer ihm, unsere Welt: es tönt allein aus dem Allgewoge das erschütternde Lied:

„Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
wer nie die kummervollen Nächte
auf seinem Bette weinend saß,
der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!

Digitized by Google

Ihr führt ins Leben uns hinein,
ihr laßt den Armen schuldig werden,
dann überlaßt ihr ihn der Pein:
denn alle Schuld rächt sich auf Erden." Goethe.

Wer denkt noch der Wege, der Handlungen und Charaktere? Es ist alles und mehr in diesem Lied. Die Lyrik, das Lied spricht das reine Gefühl aus, erzeugt es im Hörer wieder. Fassen Drama und Epos die Weiten von Ländern und Städten, den Lauf vieler Jahre, ganzer Völker in eine Handlung zusammen, zu spielen in zwei, drei Stunden, zu lesen an wenigen Abenden, leisten sie schon solch Ungeheures an Konzentration, Überwindung von Raum und Zeit, an Verdichtung, so ist es doch erst das Lied, das den Stoff ganz verbrannt hat, rein Geist ist, Kunst in höchster Potenz, es ist der große Triumph des Menschen: ein Wort die Welt!

Die äußere Form der Lyrik ist zeitlose, raumlose Allgegenwart, ein seiender Punkt, keine Handlung. Es gilt zum Schluß, diese Wahrheit gegen einen täuschenden Schein durch Gegenüberstellung, genaues Hinsehen zu erhärten, was dann erlauben wird, endlich die Übergänge von Lyrik zu Epik und Dramatik abzubrechen.

Oft sind räumliche und zeitliche Ordnungen im Gedicht da, aber weil sie keine Handlung bauen müssen, können sie nicht individuelle, bestimmte Realien sein, sondern müssen den Dienst versehen, den in Epos und Drama die Handlung als Ganzes leisten muß, sie sind Symbole, sinnliches Darstellungsmittel des Gefühls und seiner Rhythmen — Sonne, Berg, Wald, Strom und Blume im lyrischen Gedicht sind nicht Dinge, sondern Symbole.

„Über allen Gipfeln
ist Ruh,
in allen Wipfeln
spürest du
kaum einen Hauch.
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur: balde
ruhest du auch." Goethe.

Die räumliche Ordnung: auf dem Berg, drüben der Wald, diese landschaftliche Situation, ferner die zeitliche Ordnung: Abend, sie sind als Darstellungsmittel benützt, weil sich ihnen am leichtesten das Gefühl des jetzigen Zustandes assoziiert: die tröstliche, sichere, milde Hoffnung auf Ruhe des Müden, Tagesmüden, wer weiß, etwas am Leben Müden.

Weil die zeitlichen und räumlichen Ordnungen nur Darstellungsmittel sind, kann aus der scheinbaren „Vergangenheit" die scheinbare Gegenwart und aus einer fast episch geschilderten Situation unvermittelt der allgegenwärtige Strahl des reinen Liedes aufspringen; sobald er leuchtet, erkennen wir, daß das Vergangene weder Vergangenheit noch Situation gewesen ist.

Digitized by Google

Ewig jung ist nur die Sonne.

„Heute fanden meine Schritte mein vergeßnes Jugendtal,
seine Sohle lag verödet, seine Berge standen kahl.
Meine Bäume, meine Träume, meine buchen-dunkeln Höhn — —
Ewig jung ist nur die Sonne, sie allein ist ewig schön.

Drüben dort in schilf'gem Grunde, wo die müde Lache liegt,
hat zu meiner Jugendstunde sich lebend'ge Flut gewiegt,
durch die Heiden, durch die Weiden ging ein wandernd Herdgetön — —
Ewig jung ist nur die Sonne, sie allein ist ewig schön."

C. F. Meyer.

Von unserer Erkenntnis aus: Lyrik zeitlose, raumlose Allgegenwart, Intensität im Punkt, entscheidet es sich sofort, ob Lyrik, Lied, oder ob ein Geschehen, Epik da ist. Zwar, wo eine Handlung so verdichtet wird, daß sie in wenigen Strophen zu erzählen ist, also die Stimmung, die aus ihr quillt, wie beim Lied in einem engen Becher gefaßt ist und Strophe, Vers und Reim dieser Dichte angemessene Träger sind, also in der Ballade, da ist wohl Annäherung an das Lied, doch nur in den Ausdrucksmitteln, im Vers usw. Gewöhnlich wird auf die gleich intensive, dichte Wirkung hingewiesen, allein das ist verfehlt; alle Poesie, jede ihrer Gattungen erweckt Stimmung, und daher müssen wir vom Wesen her scheiden, von der Gestalt. Die Ballade bleibt etwas Grundverschiedenes: sie ist eine fortschreitende Handlung, nicht Punkt, Allgegenwart, sie ist Epik. Man vergleiche.

Man sehe das klar geschaute Geschehen, seine räumliche, zeitliche Bestimmtheit in der Ballade, der Epik.

Gott und die Bajadere.

„Mahadöh, der Herr der Erde,
kommt herab zum sechstenmal,
daß er unsersgleichen werde,
mit zu fühlen Freud' und Qual.
Er bequemt sich, hier zu wohnen,
läßt sich alles selbst geschehn:
Soll er strafen oder schonen,
muß er Menschen menschlich sehn.
Und hat er die Stadt sich als Wandrer betrachtet,
die Großen belauert, auf Kleine geachtet,
verläßt er sie abends, um weiter zu gehn.

Als er nun hinausgegangen,
wo die letzten Häuser sind,
sieht er, mit gemalten Wangen,
ein verlornes schönes Kind.
Grüß' dich, Jungfrau! — Dank der Ehre!
Wart', ich komme gleich hinaus. —
Und wer bist du? — Bajadere,
und dies ist der Liebe Haus.
Sie rührt sich, die Cymbeln zum Tanze zu schlagen,
sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen,
sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauß."
— — — — usw. Goethe.

Digitized by Google

Und nun frage man sich dagegen am Schlusse des folgenden Gedichts, was über den Anfang hinaus geschehen, Handlung sei, dann wird der Eingang niemanden mehr täuschen; wir haben ein Lied vor uns, raumlose, zeitlose Allgegenwart.

„O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl!
Empfange nun, empfange
den sehnsuchtsvollen Leib einmal
und küsse Brust und Wange! —
Er fühlt mir schon herauf die Brust,
er kühlt mit Liebesschauerlust
und jauchzendem Gesange.
Es schlüpft der goldne Sonnenschein
in Tropfen an mir nieder,
die Woge wieget aus und ein
die hingegebnen Glieder,
die Arme hab' ich ausgespannt:
Sie kommt auf mich herzugerannt,
sie faßt und läßt mich wieder.

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
Du trägst seit alten Tagen
ein seltsam Märchen mit dir um
und mühst dich, es zu sagen;
du eilst so sehr und läufst so sehr,
als müßtest du im Land umher,
man weiß nicht wen, drum fragen.
Der Himmel, blau und kinderrein,
worin die Wellen singen,
der Himmel ist die Seele dein:
O laß mich ihn durchdringen!
Ich tauche mich mit Geist und Sinn
durch die vertiefte Bläue hin
und kann sie nicht erschwingen!

Was ist so tief, so tief wie sie?
Die Liebe nur alleine.
Sie wird nicht satt und sättigt nie
mit ihrem Wechselscheine. —
Schwill an, mein Fluß, und hebe dich!
Mit Grausen übergieße mich!
Mein Leben um das deine!
Du weisest schmeichelnd mich zurück
zu deiner Blumenschwelle.
So trage denn allein dein Glück
und wieg' auf deiner Welle
der Sonne Pracht, des Mondes Ruh':
Nach tausend Irren kehrest du
zur ew'gen Mutterquelle!" Mörike.

Man meide daher das Wort Übergang. Es ist von Form zu Form tatsächlich keine Brücke da; in der Wirkung allerdings, in dem Gewoge der Gefühle, läßt sich kein Schnitt scharf halten.

Anläßlich dieses Gedichts sei auch noch zum richtigen Verständnis des Gesetzes „ein Lied, eine Stimmung" angeleitet. Ein Gedicht kann, wenn es mehr als ein einziges klares Gefühl, wie z. B. „Sonnenuntergang" (Hölderlin) ausdrücken will, nur eine solche Vielheit

Digitized by Google

von Stimmungen zusammenfassen, deren einzelne Gefühle sich nicht stören, sondern aus einer Grundstimmung erwachsen. Im obigen Gedicht Mörikes könnte man von den Gefühlen eines Badenden sprechen. Die Wissenschaft vermag hier keine logischen Wände zu errichten, sie darf nur Negatives bezeichnen: keine störenden Glieder in der Vielheit! Geschaffen wird die Einheit vom wahren, mächtigen Empfinden des Dichters; sie ist Gnade, nicht lernbare Wissenschaft und wird wieder empfunden oder vermißt, ebenso persönlich eigenberechtigt, vom fähigen Hörer.

Noch an einem letzten Beispiel sei die äußere Form der Lyrik als raum- und zeitlose Allgegenwart, Intensität im Punkt entgegen der Handlung im Epos und Drama aufgezeigt, an dem Hölderlinschen Gedicht „Archipelagus". Wer sie wirklich erschaut, die Allgegenwart, zugleich als äußere Form und in einem andern Sinne als Vorratskammer für die Symbole der Lyrik, den kann die Länge des Gedichts, 296 Hexameter, nicht über seinen Charakter täuschen, es ist nicht episch, es ist ein Lied. Gleichzeitig wird hiermit die aus dem Gesetz: nur ein Gefühl! folgende Regel: kurze Gedichte! noch einmal beleuchtet, auch an ihr das Inkommensurable, das Siegreiche der Schöpferkraft nachgewiesen. 296 Hexameter und dennoch ein Lied. Es spricht von Hölderlins gewaltigem Erlebnis „der Götterssprache", d. h. stellt in der Vision von Hellas „das Wechseln und das Werden" der Menschheit dar. Wohl entrollt er eine Reihenfolge von Bildern, erst die griechische Natur, dann das Menschenvolk, zuletzt Leid und Freud und Hoffnung des eigenen Herzens in der fremden Gegenwart, also scheinbar Vergangenheit, epische, anläßlich der Zeichnung des griechischen Tages und scheinbar Zukunft anläßlich der Hoffnung auf den neuen Morgen, aber es ist doch nur Vision, schwebende, seiende, die Vision von ewig schaffenden Kräften: sie und das Entzücken an ihrer Schau sind im Rhythmus der Bilder dargestellt. „All dies sind nur Formen von Hölderlins Gottheit, verschiedene Offenbarungen desselben Lebens: sein eigenes Herz, das menschliche Geschehen in Vergangenheit und Zukunft, und die sinnliche Natur" (Gundolf). Da ist keine Geschichte, keine Chronologie, sondern die zweckmäßige Komposition, um die Fülle zu formen, den Mitmenschen vermitteln zu können, und solches ist hier nur möglich in einem äußerlich zeitlichen Nach und Nach, an Bildern. Man höre den Anfang und sehe, so kann Episches nicht beginnen.

Der Archipelagus.

„Kehren die Kraniche wieder zu dir? Und suchen zu deinen
Ufern wieder die Schiffe den Lauf? umatmen erwünschte
Lüfte dir die beruhigte Flut? und sonnet der Delphin,
aus der Tiefe gelockt, am neuen Lichte den Rücken?
Blüht Ionien, ist es die Zeit? denn immer im Frühling,
wenn den Lebenden sich das Herz erneut, und die erste

Digitized by Google

Liebe den Menschen erwacht und goldner Zeiten Erinn'rung,
komm' ich zu dir und grüß' in deiner Stille dich, Alter!
Immer, Gewaltiger! lebst du noch und ruhest im Schatten
deiner Berge, wie sonst; mit Jünglingsarmen umfängst du
noch dein liebliches Land, und deiner Töchter, o Vater!
Deiner Inseln ist noch, der blühenden, keine verloren.

Und nur weil es keine Geschichte ist, sondern Lied, darf der Schluß, den Anfang wieder einbeziehend, singen:

Aber du, unsterblich, wenn auch der Griechengesang schon
dich nicht feiert, wie sonst, aus deinen Wogen, o Meergott!
Töne mir in die Seele noch oft, daß über den Wassern
furchtlos-rege der Geist, dem Schwimmer gleich, in der Starken
frischem Glück sich üb', und die Göttersprache, das Wechseln
und das Werden versteh'; und wenn die reißende Zeit mir
zu gewaltig das Haupt ergreift, und die Not und das Irrsal
unter Sterblichen mir mein sterblich Leben erschüttert,
laß der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken!"

Wie in der Lyrik die Realien durchaus nicht Dinge, sondern Symbole sind, das erweist zuletzt und am bedeutungsvollsten ihre für die Lyrik wesentliche Anordnung, ihr Getragensein vom Innersten des Lyrischen, vom Rhythmus. Der Rhythmus ist das innerlichste, eigentümlichste Darstellungsmittel der lyrischen Poesie, er entscheidet über Sein oder Nichtsein eines Gedichtes.

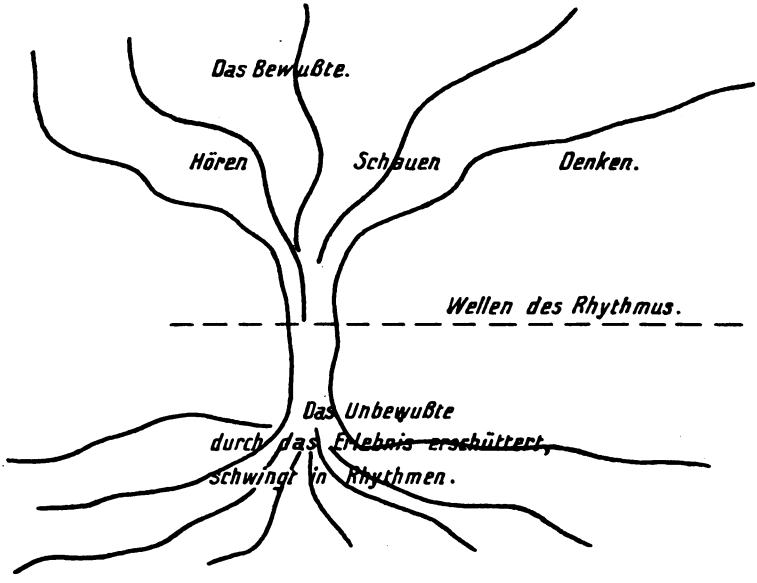
In der Epik, in der Dramatik, im Bau ihrer Handlung müssen die Elemente naturgemäß, sachlich angeordnet werden. Der Mensch im Epos wandert durch einen bestimmten Wald, über ein bestimmtes Feld einem Dorfe zu, auf der staubigen Straße, geht an den ersten Häusern und Menschen vorbei, tritt durch Garten und Türe ins Haus seines Freundes ein usw. Anders die Lyrik, sie ordnet rhythmisch, musikalisch.

Was ist dieser Rhythmus?

Sehen wir die geistige Welt des Dichters unter dem folgenden Bild (S. 205).

Da ist die Erschütterung durch das Erlebnis. Man muß das Wort sachlich nehmen, es ist kein Bild, wir sprechen vom fliegenden, stockenden Atem. Ich bin überzeugt, daß jeder Gemütsbewegung ein bestimmtes Tempo unserer Blutzirkulation entspricht. Ich nehme also den Begriff Rhythmus zunächst rein dynamisch. Er ist, man darf so sagen, die mechanische Fortschwingung der Erschütterung, ihre mechanisch getreue und eben daher so zwingende, unbewußte, nicht zu machende. Eben daher gebiert sich das Geheimnis des echten Gedichts, in Wahrheit Zeuge des heiligen Erlebnisses. Die Dinge der bewußten Seite des Geistes: Gehörtes, Geschautes, kurz durch die Sinne Empfangenes, sowie Gedachtes, müssen sich in diesen Rhythmus einschwingen. Man mag es sich erklären wie man will, mag z. B. man annehmen, jedes Wort (eigentlich Ding!) habe einen allgemein gefühlten Empfindungswert, dem so von vornherein ein gewisser Erlebnisrhythmus entspreche, und eben dieser

Digitized by Google



dem Wort eigene Rhythmus müsse sich dem Rhythmus des dichterischen Erlebnisses einschwingen, dürfe keine störenden Interferenzwellen erzeugen, so oder anders, Tatsache ist, daß der Rhythmus über Dichtung oder Prosa entscheidet, daß die aus der bewußten Seite des Geistes geholten Symbole hinsichtlich der Stimmung des Gedichts nicht so eindeutig bauen wie der Rhythmus, und daß es nur der Sache entspricht, wenn man in seinen Begriff auch die Komponenten aus dem Bewußtsein einschmilzt und dann bestimmt: jedes lyrische Gedicht fließt in einem eigenen Rhythmus daher, dessen Tempo durch die Erschütterung des Erlebnisses ursprünglich bestimmt ist und den die symbolischen Realien aus der bewußten Welt mit ihrem Stimmungsgehalt zum vollen Ton füllen. Dieser Ton, dieser Rhythmus ist das Gedicht. Die Bilder, Vergleiche, Gedanken stammen aus der gewußten Welt, dem Tageslicht, und mögen sie im besondern Fall sich noch so zwingend als einzig adäquate Darstellungsmittel, Träger, Erzeuger der Stimmung aufdrängen, sie sind doch schon eindeutiger, klarer, sagbarer, wir können aus ihnen Realien erfassen, können konstatieren, ob der Dichter die Welt mehr mit dem Auge oder mit dem Ohr bemerkt, ja, wir können direkt Meinungen, Ansichten, singuläre Gedanken ablesen und zu einem Gedankengebäude zusammentragen, könnten dann als Philosophen die unklare Entwicklung tadeln, gäbe der Dichter eben nicht mehr, nein, ein ganz anderes: Rhythmus, Poesie, in der Gedanken usw. nur Auchtöne im Rhythmus sind.

Hier ist das vielberufene Musikalische der Lyrik zu verstehen.

Digitized by Google

Tempo, rhythmisch, hier wie dort, entsprechen sich völlig, jedem Gedicht wie jeder Sonate individuell, und was dort Klangfarbe der Instrumente, Melodie, das sind hier Farbe der Vokale und Konsonanten, Bild, Vergleich, Gebärde, Gedanke, Sinn.

Natürlich hat auch das epische und dramatische Erlebnis seine Erschütterung und daher seinen Rhythmus, aber er wirkt sich hier ganz anders aus. In Epik und Dramatik wird der Dichter als Erbauer einer Handlung vornehmlich von den Elementen des Bewußtseins, von den Realien bestimmt. Die Hauptkraft des Rhythmus erzwingt die stärkere oder losere Verdichtung der Handlung, es sind erst seine letzten Wellen, die sich im Satzrhythmus der dramatischen Person und des Erzählers darstellen. Und auch hier stehen diese Rhythmen im Dienste der Handlung: in der dramatischen als Mittel der Charakteristik, beim Erzähler, je epischer, desto neutraler, d. h. einfach vermittelnd, ohne Anstoß Realien herantragend.

In der Lyrik aber ist, wie gesagt, der Rhythmus das substanzielle Darstellungsmittel. Rhythmus, rein als Tempo, ist immer da. Er kann sich mit den Elementen des Bewußten, mit Gedanklichem, Geschautem sozusagen je besonders verbinden und wir erhalten den vollen Rhythmus, ein Gedicht, während schönste Gedanken und Bildlichkeit, Farbe der Vokale und Konsonanten allein, d. h. ohne einen Rhythmus zu erzwingen, kein Gedicht erzeugen. So haben wir herrliche Gedichte ohne jeden besondern Schmuck an Bildlichkeit, Farbe oder wie man sagt Klang, aber Rhythmus als bloßes Tempo und Gedanke, Sinn erfüllen, verschmelzen sich in einem zwingenden, erhabenen Rhythmus, z. B.

„Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhör mein Rufen;
dein gnädig Ohren kehr zu mir
und meiner Bitt sie öffne,
denn so du willt das sehen an,
was Sünd und Unrecht ich getan,
wer kann, Herr, für dir bleiben?“ Luther.

Wer könnte hier entgegen Gehalt und Sinn herunterhaspeln? Wie widerspräche ein schnelles Tempo! also spricht Tempo, und sein Einklang mit dem Sinn ergibt eben den eigentümlichen Rhythmus.

Oder eine Verbindung von Rhythmus, Tempo, mit einer fast trockenen Anschaulichkeit, auch ohne das gemeinhin „Musik“ Genannte, und doch lebt wieder ein durchaus individueller Rhythmus.

„Der Mond ist aufgegangen,
die goldnen Sternlein prangen
am Himmel hell und klar.
Der Wald steht schwarz und schweiget,
und aus den Wiesen steiget
der weiße Nebel wunderbar.“ Claudius.

Das ist Rhythmus, so herrlich und eigen wie da, wo der Dichter bewußt „Musikalisches“, d. h. einen symbolischen Wert der Klangfarbe

Digitized by Google

in Vokalen und Konsonanten durch Alliteration, Assonanz, Binnen- und Endreim erstrebt und erreicht, wie z. B. George:

„Zu traurigem Behuf
erweckte Sturm die Flur,
aus finsterm Tag entfuhr
ein Todesvogelruf.
Kaum zeigt der Hügel Rund
der grauen Stunden Flucht,
ein Baum, tiefhängend sucht
nach Halmen überm Grund.
Schon taucht die Wüstenei
zurück zum dunkeln Schacht —
ein Ton von Qual und Nacht
bricht wie ein letzter Schrei." George.

Selbstverständlich darf der Rhythmus nicht mit dem Metrum verwechselt werden. Was sich am Rhythmus abstrahieren, verallgemeinern läßt, zum Schema gemacht werden kann, z. B. die „Figuren" der verschiedenen Verhältnisse von Hebung zu Senkung, also Versfüße, Verse, Strophen usw., das erfaßt die Metrik. Sie ist mit Recht eine eigene Disziplin, die aber im vorliegenden Zusammenhang nicht erörtert werden muß, es kann einfach auf die Spezialliteratur verwiesen werden. Das Metrum ist das Adernetz, der Rhythmus aber der Blutstrom, jenes der Weg, dieses die Sache, Gleiches Metrum, gleiche Strophe können das Bett für die verschiedensten Rhythmen sein. Man vergleiche z. B. die erste und zweite Strophe von Mörikes

Jägerlied.

„Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
wenn er wandelt auf des Berges Höh':
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
schreibt ein Brieflein mir in ferne Land'.
In die Lüfte hoch ein Reiher steigt,
dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt:
Tausendmal so hoch und so geschwind
die Gedanken treuer Liebe sind." Mörike.

Das Kennzeichen der ersten Strophe ist wirklich der Begriff „zierlich", das der zweiten „Lüfte—hoch", das Hochaufrauschende der breiten Reiherschwingen. Man sieht aber auch auf den ersten Blick, daß Mörikes Rhythmus weniger vom rein Dynamisch-Rhythmischen bestimmt ist als von den anschaulichen und gedanklichen Elementen — Vogeltritt, Liebchens liebe Hand, Brieflein, Reiher usw. — Komparativ „zierlicher", Diminutiv „Brieflein", Vergleich „tausendmal", daher wirken auch die Farben der Vokale, die vielen hellen i und e in der ersten, die zahlreichen dunklen a, o, u und breiten ei, eu in der zweiten Strophe nicht aufdringlich und doch den Rhythmus, hier seine Zierlichkeit und dort sein Pathos mitbestimmend.

Zum Rhythmus gehört, wie die Spezialuntersuchungen längst

Digitized by Google

wissen, auch die bestimmte Tonlage und Stimmstärke, die dem wirklichen Ertönen jedes Gedichts eignet.

Verwechslung von Rhythmus und Metrum, im Können! liegt der bekannten Regel des Meistersanges „jeder einen eigenen Ton" zugrunde, während die Forderung theoretisch, wenn sie sich auf den Rhythmus bezieht, das Rechte will.

Es kann hier auf interessante Untersuchungen hingewiesen werden, wenn noch einmal gesagt ist, wie der Rhythmus, zunächst als reine Dynamik, tief in unserer menschlichen Natur begründet ist. Bücher z. B. faßt seine Ergebnisse in dem Satz zusammen: „Das rhythmische Element wohnt weder der Musik noch der Sprache ursprünglich inne. Es kommt von außen und entstammt der Körperbewegung, welche der Gesang zu begleiten bestimmt ist und ohne welche er überhaupt nicht vorkommt." „Lungen und Herztätigkeit, die Bewegung der Arme und Beine vollziehen sich unter gewöhnlichen Umständen rhythmisch." Ähnlich Bruchmann: „Der Rhythmus, weil in der menschlichen Organisation begründet, hat sich bei zwei Tätigkeiten herausgebildet, aus Arbeit und Tanz." Dieser dynamische Rhythmus hat sich im Lauf der Entwicklung immer inniger mit allen Elementen des Gedichts verschmolzen zu dem vollen Rhythmus der poetischen Sprache.

Schon dies rein dynamisch Rhythmische aber ist charakteristisch genug, um Dichterpersönlichkeiten zu begrenzen. Nicht umsonst ist man daran, dem eigenen Rhythmus jedes Dichters nachzuspüren, seine Lieblingsrhythmen zu ordnen, auf einen Grundrhythmus zurückzuführen. Wenige solcher Grundrhythmen müßten dann Arten von Dichtern charakterisieren.

Welch ein Mensch, welch stürmisch vorwärts dringender, sieghafter Mensch, der in solchen Rhythmen dahinfliegt:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt:
Alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen."

Das ist der Lebensheld Friedrich Schiller!

Ihm gegenüber der ganz andere Mensch Hölderlin, der dem Leben erlag. Ganz Lyriker, ganz in ein Sein verwoben, ganz Zustand, Verweilen; ihm ist nur ein Wühlen an Ort möglich. Bei Schiller Dahinfliegen vorwärts, bei Hölderlin Bohren in die Tiefe:

Digitized by Google

„Ihr wandelt droben im Licht
auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
rühren euch leicht,
wie die Finger der Künstlerin
heilige Saiten.
Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
keusch bewahrt
in bescheidener Knospe,
blühet ewig
ihnen der Geist,
und die seligen Augen
blicken in stiller
ewiger Klarheit.
Doch uns ist gegeben,
auf keiner Stätte zu ruhn,
es schwinden, es fallen
die leidenden Menschen
blindlings von einer
Stunde zur andern,
wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen,
jahrlang ins Ungewisse hinab." Hölderlin.

Es sei hier auf die ganze Auffassung des rhythmisch-metrischen Problemes durch Saran hingewiesen und dann auf die Spezialarbeit von Nohl, „Typische Kunststile in Dichtung und Musik", Jena 1915. Nohls Untersuchungen beweisen, wie fruchtbar das feine Aufmerken auf den Rhythmus zur Erkenntnis von Gedicht und Dichter ist, wie gefährlich aber auch das Klassifizieren; der Rhythmus wird dabei zu abstrakt genommen. Nohl hätte wohl freier prüfen können, wäre ihm nicht der Anschluß an die Weltanschauungstypen Diltheys so höchst erstrebenswert gewesen.

Ich möchte hier nur mit einer einzigen etwas eindringlicheren Analyse dartun, was im Zusammenhang aller Faktoren die besondere Beachtung des Rhythmus zur Würdigung eines Gedichtes beitragen kann.

Mörike dichtet „Um Mitternacht", Nietzsche ebenfalls „Um Mitternacht", Gumppenberg „Mitternacht" und G. Keller „Stille der Nacht".

Die stille, tiefe Nacht, gar die Mitternacht wurde zu allen Zeiten als eine besondere Stunde empfunden, als die Grenze zwischen Tag und Tag. Der Tag ist eingeteilt in Stunden, der Zeiger rückt unaufhörlich, der Blick fragt ihn immer wieder und muß dann ans Geschäft mahnen, an die Flüchtigkeit der Stunde, an die Vergänglichkeit. So heute, so morgen, so alle die Jahre des Lebens. Aber zwischen heute und morgen liegt die Stille der Nacht, die Mitternacht, und gleich anlockend wie jede Grenze, wie die Uferlinie von Wasser und Land, fordert sie auf, sich in ihr Geheimnis einzuwühlen. Der Sturm der Horen von heute, aus aller Vergangenheit

Digitized by Google

schäumt zu ihr hinan, rast von ihr fort in den Morgen, in die unendliche Zukunft, sie aber schwebt unerschüttert, ein köstlicher Augenblick, dazwischen in unantastbarer Ruhe; auch ein Augenblick, groß genug, daß der Prophet in ihr alle sieben Himmel durchwandle, durchschaue, erlebe, die Ewigkeit habe, im Sein wese.

Schlicht sagt es Gumppenberg unmittelbar heraus:

Mitternacht.

„An der Grenze zwischen Tag und Tag
tönt die Uhr vom Turm so eignen Schlag:
Mahnt, zu denken an den Gang der Welt,
wie das Gestern an dem Heut zerschellt.
Jeder Stunde Klang gehört der Zeit,
doch die Mitternacht der Ewigkeit:
Ihre Glocken summen wie von fern,
wie von einem unbekannten Stern.
Nun begrabe, was dich klein gemacht,
werde klar nun in der Mitternacht!
Sieh, was du gesucht, es ist nicht hier —
in die Weiten weist den Weg sie dir." Gumppenberg.

Der Rhythmus hat kaum eigene Darstellungskraft; wir werden das Gedicht seinem Sinn gemäß ruhig, nachdenklich, auf das „Mahnt" gestimmt vortragen; er ist hier vom Sinn her, „Mahnt, zu denken an den Gang der Welt", gegeben, ist nicht die Bewegung einer elementaren Erschütterung; das ganze Erlebnis wurde sofort nachdenklich gedämpft, hat daher keine eigene Dynamik mehr; man möchte sagen, der Rhythmus sei hier nur berichtet, sei nicht Darstellung. Das Gedicht ist zu charakterisieren mit „bürgerlich nachdenklich".

G. Keller ist der mächtigere Geist, der tiefer empfindende Dichter, der größere Künstler. Wir dürfen sein Gedicht im Hinblick auf das von Mörike, das trotz dem Titel noch von der Nacht hin bis zur Mitternacht erzählt, hier auch einreihen. Er hat eine für diese Stunde absolut darstellende Vorstellung: spielend sich wiegen. Seiner Konstitution gemäß baut er mit großartig Geschautem und tief Gedachtem. Herrlich ist, wie er im Vergleich das sinnlich empfundene Schweigen hinüberleitet ins geistige Gebet, wie er aus der Bewegung, der Sehnsucht nach Erlösung heraus (wundervoll wahres Thema für diese Stunde Vergänglichkeit, Ewigkeit), und nochmals das Schweigen sinnlich-geistig erlebend, das Ewige hervortreten spürt.

Stille der Nacht.

„Willkommen, klare Sommernacht,
die auf betauten Fluren liegt!
Gegrüßt mir, goldne Sternenpracht,
die spielend sich im Weltraum wiegt!
Das Urgebirge um mich her
ist schweigend, wie mein Nachtgebet;
weit hinter ihm hör ich das Meer
im Geist, und wie die Brandung geht.

Digitized by Google

Ich höre einen Flötenton,
den mir die Luft von Westen bringt,
indes herauf im Osten schon
des Tages leise Ahnung dringt.

Ich sinne, wo in weiter Welt
jetzt sterben mag ein Menschenkind —
und ob vielleicht den Einzug hält
das viel ersehnte Heldenkind.
Doch wie im dunklen Erdental
ein unergründlich Schweigen ruht,
ich fühle mich so leicht zumal
und wie die Welt so still und gut.
Der letzte leise Schmerz und Spott
verschwindet aus des Herzens Grund;
es ist, als tät der alte Gott
mir endlich seinen Namen kund." Keller.

Aber wie steht es mit dem Rhythmus für diese Stille der Nacht, wiegt auch der Rhythmus beruhigt, beseligt in sich? Der rein dynamische Rhythmus sondert sich scharf ab von den anschaulichen und geistigen Vorstellungen des Gedichts, widerspricht ihnen direkt, denn er ist viel zu rasch. Der Dichter hat sich nicht mit den Sternen im Kosmos wiegen lassen, er hat sich zu wenig hingegeben, er steht gegenüber und grüßt: Willkommen! Gegrüßt! Das ist die Haltung des Epikers. Das Erlebnis der stillen Nacht und ihrer Gottnähe hat die hellen bewußten Breiten in des Dichters Geist ergriffen, sein Schauen und Denken, ist aber nicht vorgedrungen bis in die Tiefen des Herzschlages; der hat noch den fast stürmischen Schritt des politischen Draufgängers, der Keller damals in seinem Dichten und Trachten vornehmlich war. Sieht man diesen Zwiespalt zwischen allen andern Elementen des Gedichts und seinem bloß dynamischen Rhythmus, so kann der Vortragende das Unangemessene, vor allem in der ersten Strophe, dämpfen, kann „liegt", „wiegt" hochheben, so daß der Rhythmus wie eine Welle wieder in sich herabrollt, eben etwas wiegt. Kellers Gedicht ist im großen Sinne geistreich.

Und nun bei gleichem Metrum, gleichem Thema den ganz andern Rhythmus Mörikes, eben den Rhythmus der Stille in der Nacht. Mörike baut großartig mythisch. Sein Bild von der an die Bergwand träumerisch ruhig lehnenden Nacht, welche die ruhende Wage, die gleichgeschwungenen Joche sieht, ist noch intensivere Darstellung als Kellers Wiegen. Die Bewegung bis heran zur Mitternacht ist schon vorbei, die Stunde ist eindringlicher erlebt, der lyrische Kern ist kleiner, dichter und reiner. Der Rhythmus ist diesem Mythus der vollkommene sinnliche Körper. Er ist zunächst Fluß, der ohne den leisesten Anstoß die Bilder heranträgt, und man empfindet weniger sein Fließen als die gleichmäßige, für dies Thema also darstellende Sinnlichkeit der gleichmäßigen Wiederkehr von Hebungen, von Senkungen. Das Ewige wird in diesem heidnischen, recht eigentlich erdenmenschlichen Mythus gemildert zum Uralt-Alten, und daher

Digitized by Google

findet zu den seiner Ruhe, seinem Sein das noch im Grunde fortfließenden Leben seine Beachtung. Es wird mit gleicher Liebe sinnlich erfaßt, das Lied der Quelle hat seinen eigenen Rhythmus. So sind die beiden verschiedenen Rhythmen, indem sie sich gegenseitig plastisch hervortreiben, die geniale dynamische Verkörperung des Mythus von der Erdenmitternacht.

Um Mitternacht.

„Gelassen stieg die Nacht ans Land,
lehnt träumend an der Berge Wand;
ihr Auge sieht die goldne Wage nun
der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn.
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
vom Tage,
vom heute gewesenen Tage.

Das uralt alte Schlummerlied,
sie achtet's nicht, sie ist es müd';
ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
der flücht'gen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
es singen die Wasser im Schlafe noch fort
vom Tage,
vom heute gewesenen Tage." Mörike.

Man muß staunen vor dem Geheimnis Rhythmus. Schon je das erste Wort in Kellers und Mörikes Gedicht entscheidet. Willkommen!: Ein Aufstehen, eine Tat, ganz Bewußtsein, und im weitern Verlauf dann das spielende Wiegen *gesehen*, gedanklich nach und nach erobert, nicht aber im Herzschlag wesend, während es bei Mörike Rhythmus ist, der es ohne direkten Bericht, ohne ein Wort darstellt. Gelassen: wie das langsam wogt, vom tiefsten Rhythmus gewiegt wird, Passivität, Empfangen ist, Weiterschwingen der Erschütterung.

Aber wenn es erlaubt ist, jenseits des einzelnen Menschen, jenseits der Dichter Persönlichkeit und ihrer Erlebnisweise abstrakt ein „Thema" herauszustellen, so ist Nietzsches Gedicht das genialste, denn Gedanke und Rhythmus stellen Mitternacht vollendet dar, und man darf sagen, daher sei es auch das kürzeste Gedicht, somit der reinste, dichteste Kern von Lyrik.

Nietzsche erlebt und stellt dar direkt gedanklich und musikalisch, ganz ohne Augenschau, Bild. Der Gedanke an die kosmische Ewigkeit ist mit unerhörter Intensität durchgreifend gepackt und gesagt. Der Tag und sein Weh, das sich nach Erlösung sehnt, ist nur Traum, die Mitternacht als Offenbarungsstunde der Ewigkeit durchbricht diese Scheinwelt und kündet das ewige Wesen des Menschen, die Lust, die Ewigkeit will. Die sinnliche Darstellung der Ewigkeit durch gedankliche Vorstellung, Wortklang und Rhythmus ist schlechtweg vollkommen. Gedankliche Vorstellung und Wortklang sind verdichtet im stets wiederkehrenden „tief", das Achse des Gedichts, Kristalli-

Digitized by Google

sationskern ist. Seine und der andern Wörter Wiederholung schafft den an Ort sich einwühlenden, immer tiefer sinkenden, den bewegten und doch in sich ruhenden Rhythmus, der die vollkommene sinnliche Darstellung des Seins ist: nach außen an Ort ruhend wie das All, im Innern des Bechers kreisen, wiegen sich die Elemente. Nach zehn kurzen Zeilen hat sich dieser gebändigte und leidenschaftliche Rhythmus in Wahrheit durchgeglüht bis zur tiefen, tiefen Ewigkeit, darf hier, nachdem er das Durchdenken bis in solche Tiefen hinab dargestellt hat, in der wesentlichen Vorstellung Ewigkeit und dem Becher ihres sinnlichen Rhythmus _ ⏑ _ ausruhen, sein.

Um Mitternacht.

O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —
„aus tiefem Traum bin ich erwacht!
„Die Welt ist tief,
„und tiefer, als der Tag gedacht.
„Tief ist ihr Weh —,
„Lust — tiefer noch als Herzeleid!
„Weh spricht: Vergeh!
„Doch alle Lust will Ewigkeit —,
„will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ Nietzsche.

Das Geheimnis des Rhythmus, seine Macht: man erkenne sie in dem absoluten, eindeutigen, sieghaften so und nicht anders Sein schon in den Anfangszeilen echter Gedichte.

Man höre das hinreißende Jauchzen:

„Wie herrlich leuchtet
mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!“ Goethe.

Hier die wehmütige, sehnsuchtsvolle Betrachtung; das ist Erinnerung:

„Fülleſt wieder Busch und Tal
still mit Nebelglanz,
löſeſt endlich auch einmal
meine Seele ganz;
Breiteſt über mein Gefild
lindernd deinen Blick,
wie des Freundes Auge mild
über mein Geſchick.
Jeden Nachklang fühlt mein Herz
froh- und trüber Zeit,
wandle zwiſchen Freud' und Schmerz
in der Einſamkeit.
Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd' ich froh:
ſo verrauſchte Scherz und Kuß,
und die Treue ſo.“ Goethe.

Digitized by Google

Die gebändigte, starre Glut des Aristokraten.

„Der Lüfte Schaukeln wie von neuen Dingen.
Aus grauem Himmel brechend milde Feuer
und Rauschen heimatwärts gewandter Schwingen
entbietet mir ein neues Abenteuer." George.

Man empfinde den Schauer der Ehrfurcht:

„Wenn der uralte,
heilige Vater
mit gelassener Hand
aus rollenden Wolken
segnende Blitze
über die Erde sät,
küß' ich den letzten
Saum seines Kleides,
kindliche Schauer
treu in der Brust." Goethe.

Kraft und Trotz des Titanen.

„Bedecke deinen Himmel, Zeus,
mit Wolkendunst
und übe, dem Knaben gleich,
der Disteln köpft,
an Eichen dich und Bergeshöhn —
mußt mir meine Erde
doch lassen stehn
und meine Hütte, die du nicht gebaut,
und meinen Herd,
um dessen Glut
du mich beneidest." Goethe.

Man höre den Rhythmus: die Sehnsucht.

„Nur wer die Sehnsucht kennt,
weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
von aller Freude,
seh' ich ans Firmament
nach jener Seite.
Ach! der mich liebt und kennt,
ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
weiß, was ich leide!" Goethe.

Die ringende Verzweiflung.

„O all mein Sehnen nach Nacht ist lichtdurchzuckt,
all mein Hingegebensein an Finsternisse und Nichtsein
ist von der Seele erkauft.
Meine Seele habe ich dreifach verleugnet." Stamm.

Die Majestät.

„Gürte deine Lenden wie ein Mann;
ich will dich fragen, lehre mich!
Wo warest du, da ich die Erde gründete?

Digitized by Google

Sage an, bist du so klug!
Weißt du, wer ihr das Maß gesetzt hat,
oder wer über sie eine Richtschnur gezogen hat?
Worauf stehen ihre Füße versenkt,
oder wer hat ihr einen Eckstein gelegt,
da mich die Morgensterne miteinander lobten?"
(Luther) Hiob 38.

Der schreckliche Beweis für die Macht des Rhythmus ist die Auflösung eines Gedichtes in Prosa durch Umstellung der Worte. Der dynamische Rhythmus wird dabei zerstört und damit das Bett des Stromes, die prächtigen Wogen versumpfen in Tümpeln, die zwar auch noch Wasser sind, aber nicht mehr Strom. Der poetische Gedanke, die Bilder, alle bleiben bestehen — als Tümpel. Man höre:

„Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
wer nie die kummervollen Nächte
auf seinem Bette weinend saß,
der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte."

„Wer sein Brot nie mit Tränen aß und nie die kummervollen Nächte auf seinem Bette saß und weinte, der kennt euch, ihr himmlischen Mächte, nicht."

Rhythmus! Was schrieb Schiller an Körner, als er den Prosaentwurf des „Wallenstein" in Verse umgoß?

„Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platze zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird." (An Körner, 24. November 1797.)

Zum Schluß sei nochmals auf die Notwendigkeit des Zusammenklanges, auf das Gesetz der Einheit hingewiesen. Es wurde schon gesagt: „Geschaffen wird die Einheit vom wahren, mächtigen Empfinden des Dichters, sie ist Gnade." Ein Wort Grillparzers über Lenaus Gedichte weiß alles, faßt vor allem auch den Begriff Rhythmus im obigen, vollen Sinn gegenüber Metrum.

„Ein unleugbares poetisches Talent, das manchmal sogar ans Bedeutende streift. Der Vers gut gebaut, obwohl er sich selten bis zum Rhythmus erhebt. Der Verlauf der Empfindung oft untadelhaft, nur daß selten ein Ganzes der Empfindung daraus wird; denn

Digitized by Google

wenn es nun darauf ankommt, die einzelnen Strahlen in einen Brennpunkt zu sammeln, schnappt das Ganze falsch ab, und irgendein fern Herbeigeholtes oder Wunderliches stempelt, was wir bis dahin für gedacht und empfunden gehalten hatten, zur hohlen Grübelei. Der Ausdruck findet fast immer ein schickliches, selten aber das prägnante Wort." (Grillparzers Werke, Cotta 18, 146f.)

Und ähnlich Heine. Er rühmt an Immermann die metrischen Vortrefflichkeiten des Tulifäntchens, „die aus der Seele, dem Ursitz der Metrik, hervorgegangen sind —" „Auch die Metrik hat ihre Ursprünglichkeiten, die nur aus wahrhaft poetischer Stimmung hervortreten, und die man nicht nachahmen kann. Sie, lieber Immermann, sündigen oft genug gegen die äußern Regeln der Metrik, die man allenfalls auswendig lernen kann; selten aber gegen die innere Metrik, deren Norm der Schlag des Herzens." (Zitiert nach R. M. Werner, „Lyrik und Lyriker", S. 445.)

Zu einer vollkommeneren Erfassung der lyrischen Form muß noch eine Aufstellung gewagt werden, die dem ersten Blick entlegen metaphysisch erscheint, der Besinnung aber als eine oft unser ganzes Denken und Fühlen beeinflussende Grundvorstellung bekannt ist. Den Übergang jedoch von der Betrachtung des einzelnen, des Rhythmus, zu der des Umfassenden vermitteln trefflich die herrlichen Verse Goethes aus dem Theatervorspiel im „Faust"; Worte dessen, der Dichter in allen drei Gattungen war, aber zu tiefst Lyriker ist.

„Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
verdrießlich durcheinander klingt —
Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
wo es in herrlichen Akkorden schlägt?
Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten?
Das Abendrot im ernsten Sinne glüh'n?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten
auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp? vereinet Götter?
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart."
(Goethe, Faust, Vorspiel auf dem Theater.)

Der Einklang der Welt. Es hat sich bei der Herausarbeitung der drei Gattungen je länger je deutlicher gezeigt, daß die Tatsache: Epos und Drama eine Handlung, die Lyrik nur ein Wort — die Grundtatsache ist. Sie erlaubt, von ihr aus tiefer zu schauen. Epos und Drama suchen mit ihrer Handlung das Werden, den Wechsel der Dinge zu fassen. Natürlich münden sie zuletzt in die Ruhe,

Digitized by Google

schließt das Endglied einen Kreis, aber der Dichter war doch vom Eigenleben jeder Situation, jedes Gliedvorgangs so ergriffen, daß er nicht unmittelbar die Lyrik des Schlusses aussprechen wollte, und vom großen Epos insbesondere ist zu sagen gewesen, daß jede seiner Episoden autonomes Leben hat; Epos und Drama stellen das Werden dar. Im Erleben des Werdens sind wir zugleich beglückt und erschüttert: denn das Werden führt Morgen und Abend, Tag und Nacht, Jugend und Alter, Geburt und Tod herbei, und die Klage über die Vergangenheit kann nie verstummen, so wie auch immer wieder ein Hymnus Morgen, Frühling, Ostern preisen wird. — Der unerschütterlich vorwärtsstürmende Strom des Werdens! Der Dramatiker stürzt sich hinein, strömt mit, lebt mit, das Drama ein Werden, Strömen, ein Zusammensturz. In der Epik ist ein Mittleres möglich. Der Epiker sieht den Strom des Werdens aus dem Gegenüber. Er hat teil am Werden und am Sein: das Werden ist sein Stoff; im großen Epos, theoretisch, gibt er nur das. In den andern epischen Formen mischt er sich ein, mischt er Betrachtung ein, das Sein. Epik kann teilhaben am Sein und Werden, die Handlung der Drittpersonen jedoch ist reines Werden. — Es ist dagegen die ganz unvergleichliche Begabung des Lyrikers, das Sein darzustellen. Neben dem Strom des Werdens können wir das Sein, die Allgegenwart der Dinge als eine Kugel erschauen: alle Dinge schweben, kreisen in ihr. Es ist ein unerhörtes Erlebnis: haben wir erschüttert den Sturz des Werdens, die Vergangenheit erlebt, uns z. B. gefragt, wie es um das Heil unserer Vorfahren, die noch nicht von Christus und den jüngern großen Geistern erleuchtet waren, um das Heil unserer eigenen Seele steht, hat das Werden, unaufhörlich neue Erkenntnisse, Gefühlsweisen herbeischleppend, lächerlich gemacht, wofür wir geblutet, dann ist es ein unerhörtes Erlebnis, wenn wir plötzlich den Gedanken der Ewigkeit und der Unendlichkeit im Sein erfassen, den Kosmos erschauen als die selig in sich schwebende, kreisende, spielende, als die ruhende Kugel. Da ist plötzlich alles am Ziel, da ist Ruhe, da ist die Erlösung aus dem Sturz des Werdens und der Vergangenheit, da hat jede Stunde ihr Recht, gelebt zu werden, da wird nichts einem fernen Ziele geopfert, da ist jeder Augenblick sich selber Ziel, Vollendung. Es ist tief bedeutsam, daß der größte Lyriker, daß Goethe sagt: „Der Sinn des Lebens ist das Leben selbst!“ In diesem Kosmos des Seins lebt der Lyriker. Es ist seine besondere Genialität, uns das Zusammensein der Dinge durch herrliche Blitze der Erleuchtung zu geben. Worin liegt die Schönheit des poetischen Bildes? nicht in den Dingen, die es vergleicht. „Wenn der Dichter die Wolken Segler der Lüfte nennt, so liegt weder im Begriff der Wolken noch dem des Segelns noch der Luft eine Schönheit, sondern erst in ihrer aufleuchtenden Gemeinsamkeit.“ (Meyer.) Der Glanz des Gleichnisses, das Glück, das uns die poetischen Bilder schenken, liegt darin, daß sie das Mannigfal-

Digitized by Google

tige in Raum und Zeit zur Einheit, zur Allgegenwart führen, uns damit heimführen in den Grundzustand der Lebenseinheit. Es ist das Grundgefühl, der Grundglaube des Lyrikers, den Rilke im Gedicht „Herbst" ausspricht:

„Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält." Rilke.

Daraus erklärt sich die Tatsache, daß das lyrische Gedicht nicht Schrei ist, sondern Rhythmus, Ton, daß es Gesang ist. Das Grundgefühl von einer in sich vollkommenen Welt, einem Kosmos, einem Sein stellt sich dar in der rhythmischen Ordnung seiner Elemente, in ihrem Zusammenschluß zu einem Becher, der mit dem letzten Wort rund, geschlossen ist, ein Abbild des Weltalls. Der Inhalt des Gedichtes mag sein Sehnsucht, Verzweiflung, Fluch, wenn das Gedicht wirklich gedichtet ist, muß es Ton sein und damit im innersten Wesen ein Ruhendes sein, Harmonie. Jedes echte Gedicht schenkt dies Grundgefühl des vollen Seins, der Totalität; es weist nicht über sich hinaus, sondern macht uns zum Kern, um den sich die ganze Welt „unendlich sanft" schließt. Das ist auch der tiefere Sinn und die tiefere Begründung des Gesetzes: ein Gedicht nur ein Gefühl. Das echte Gedicht ist vollkommen und einsam und einzig wie die Welt und ruft keinem andern. Der Zyklus ist eine außer der Form liegende Ordnung vom Stoff her und beim echten Lyriker ungewollt, gewachsen, und selten; er ist eine biographische Einheit, nicht ein Element des lyrischen Wesens. Wie der Dichter ein in sich unendlich reiches Gefühl gliedert, um seine einzelnen Landschaften rein darzustellen, und doch die Einheit mächtig im durchgehenden Grundrhythmus wahrt, das ist im Wunder der Hölderlinschen Lyrik zu sehen, in den neun Gesängen, die zusammen das Eine sind, „Menons Klage um Diotima". Übergangszeiten, die schwer mit neuem Stoff ringen, Nurstürmer und Dränger schreien, singen nicht, können also den Stoff nicht formen. Sie können nur den alten Rhythmus der alten Welt mit Superlativgasen in ein Chaos zersprengen, ihre „Gedichte" sind Prosa und fallen ehrlicherweise zuweilen auch im Druck in deren Satzbild (J. Becher), der Berufene aber, der Schöpfer, Goethe ordnet den neuen Kosmos und daher singt er. Der Gegensatz bestärkt. Im Drama, welches das Werden nachschafft, darf die einzelne Rede nie Ton, Lyrik werden, nie ein Sein darstellen, sie muß immer soweit unvollkommen, realistisch bleiben, daß ein Gegenwort möglich ist, ein Zwiespalt geöffnet bleibt, in den der

Digitized by Google

Gegner sich einhaken kann, damit die Bewegung nie aufhört. Das Drama darf sich erst mit dem letzten Wort der langen Handlung zur Seinskugel schließen.

Das lyrische Gedicht ein Abbild der Seinskugel. Daher ist der Satzbau der lyrischen Sprache nicht geistesmächtig über- und unterordnend wie im epischen Bericht, nicht antithetisch sich vorwärts treibend wie im dramatischen Dialog, sondern kraft gewaltigen Gefühles vom Beieinander aller Dinge im einen Kosmos: rein beiordnend. Das lyrische Gedicht als Allgegenwart, als im Grunde gesehen nur ein Wort, summiert nicht einmal mit seiner Lieblingskonjunktion „und", sondern jede von ihr herbeigeführte Vorstellung ist Aufblühen eines neuen Blattes der einen Blütenknospe; mit der zuletzt gegebenen Vorstellung ist die Blüte, das lyrische Wort erst da. Die lyrische Sprache ist die dichteste, substanziellste, ihr Sprechen ist schon Sein wie Gottes Schöpfungsbefehl. Dies an Beispielen besonders darzulegen erübrigt sich, jede Erinnerung an echte Lyrik bestätigt. Nur ein Hinweis: die wundervollen Perlen echter Lyrik in Hebbels Gedichten scheiden sich eben schon im Satzbau von den gequälten Grübeleien der verfehlten Strophen. Man vergleiche:

Die Weihe der Nacht.

„Nächtliche Stille!
Heilige Fülle,
wie von göttlichem Segen schwer,
säuselt aus ewigen Fernen daher.
Was da lebte,
was aus engem Kreise
auf ins Weitste strebte,
sanft und leise
sank es in sich selbst zurück
und quillt auf in unbewußtem Glück.
Und von allen Sternen nieder
strömt ein wunderbarer Segen,
daß die müden Kräfte wieder,
sich in neuer Frische regen,
und aus seinen Finsternissen
tritt der Herr, soweit er kann,
und die Fäden, die zerrissen,
knüpft er alle wieder an." Hebbel.

Dem Schmerz sein Recht.

„Ewiger, der du in Tiefen wohnest,
die der jüngst geborene Gedanke,
der, weil du allein Gedanken sendest,
kaum den Weg von dir zu mir durchmessen,
wenn er rückwärts blickt, nur schwindelnd nachmißt,
Ewiger, vernimm in dieser Stunde
meines bang bewegten Herzens Flehen!" Hebbel.

Das zweite ist gedankenschwere Rhetorik, aber eben nur Rhetorik. Im Hinblick auf diese Grundvorstellung, dieses Grundgefühl von

Digitized by Google

der einen Seinskugel kann auch vom allgemeinen Lyrismus der Poesie gesprochen und von ihm aus die eigentümliche Konstitution des Lyrikers erkannt werden. Man sagt, jeder echte Dichter müsse auch Lyriker sein, man weist die heimliche Lyrik des Epikers und Dramatikers, gleichsam unter der objektiven Handlung, nach, ja, man faßt den Lyriker als Dichter an sich auf. Wie ist das zu verstehen?

Da ist die Erschütterung des Dichters. Seine Seele ist die empfängliche, die immer schwingende, tönende. Aber nun macht es einen Unterschied der Konstitution aus, Lyriker, Epiker oder Dramatiker zu sein. Von unserer Erkenntnis der Gattungsformen aus sind diese Konstitutionen einzusehen.

Der Lyriker steht zunächst den beiden andern als einer Gruppe gegenüber. Es ist das Wesen des Epikers und Dramatikers, daß sie eine Handlung bauen, d. h. daß ihre Konstitution viel realen Weltstoff zu ergreifen begierig ist und ihn nach geistigen Kategorien ordnet, meistert. Es kann einfach wiederholt werden: der Epiker ergreift vor allem das Nacheinander der Begebenheiten, wie Mensch, Zeit, Stand, Individuum sie und ihre Verknüpfungen schaffen; der Dramatiker, insbesondere der Tragiker, läßt einen verwirrten Knäuel menschlicher Beziehungen sich dialektisch auseinander entfalten, bis die absoluten Ideen in ihrer Majestät das irdische Leben verbrannt und erlöst haben. Die seelische Erschütterung des Epikers und Dramatikers erhält ein Gegengewicht in der Schwere und Fülle des Stoffes; sie kann sich ausleben, umwandeln, gleichsam aus mechanischer Bewegung Schmelzfeuer werden, indem sie jenen formt.

Dagegen ist es die große seelische Gefahr des Lyrikers, seiner Erschütterung zu wenig Stoff zuzuführen, nur Erschütterung, Leiden, Musik zu bleiben und so in die Leere bis zum Wahnsinn auszuschwingen. — Der Lyriker bleibt vornehmlich Erschütterung, darum bleibt er der subjektivste, der seelenvollste Dichter, er gibt am reinsten nur Seele, flammendes Feuer.

Demnach ist Lyrismus beim Epiker und Dramatiker zunächst ein Weniger an objektivem Stoff, an Handlung, und sodann, weil Lyrik Allgegenwart ist, ein Abschweifen von der singulären und trotz ihres symbolischen Charakters individuell bleibenden Handlung ins Allgemeine, d. h. zum Ertönen der Allgegenwart, der Seinskugel; das Sein, die ewige Melodie im Fluß des Werdens erklingt. Es ist wirklich ein Urdrang jedes Dichters, beide Daseinsweisen zu erfassen; wie Epiker und Dramatiker besondere technische Griffe geschaffen haben, ihm auch innerhalb ihrer Handlung nachzuleben, wurde gezeigt. Ein Beispiel aus „Werther" soll nicht eine solche Technik aufzeigen, sondern die Richtigkeit der Auffassung des Lyrismus als eines Ertönens der Allgegenwart erweisen. Man sehe das Lyrisch-Allgemeine gegenüber dem Episch-Sachlichen, Singulären:

Digitized by Google

am 18. Juli.

„Wilhelm, was ist unserm Herzen die Welt ohne Liebe! Was eine Zauberlaterne ist ohne Licht! Kaum bringst du das Lämpchen hinein, so scheinen dir die buntesten Bilder an deine weiße Wand! Und wenn's nichts wär als das, als vorübergehende Phantome, so macht's doch immer unser Glück, wenn wir wie frische Jungen davorstehen und uns über die Wundererscheinungen entzücken. Heut' konnt' ich nicht zu Lotten, eine unvermeidliche Gesellschaft hielt mich ab. Was war zu tun? Ich schickte meinen Diener hinaus, nur um einen Menschen um mich zu haben, der ihr heute nahegekommen wäre. Mit welcher Ungeduld ich ihn erwartete, mit welcher Freude ich ihn wiedersah! Ich hätt' ihn gern beim Kopf genommen und geküßt, wenn ich mich nicht geschämt hätte." (G.-J. 16, 42.)

Es ist recht eigentlich die Individualität des Lyrikers, ob er mehr oder weniger Stoff zur Darstellung seines Rhythmus, seiner Musik braucht. Es sind alle Nuancen da von direkter zu indirekter Lyrik, von der ätherisch-leichten, zu jeder Stunde in eintönigem Pathos schwingenden Musik eines Hölderlin hinüber zu der stofflichen Schwere beinahe epischer Art eines C. F. Meyer, George. Goethe ist auch hier eine goldene Mitte, ein reines Menschenmaß, die runde Erde. Hölderlin verliert den Stoff, schwingt aus in eine unendliche leere Bewegung, in den Wahnsinn; Goethes gnädiges Geschick gewährt dem Günstling um den Preis rastloser Weltstofferfassung das wahrhaft menschliche Gleichmaß von Seele und Körper auch im Gedicht; C. F. Meyer erstickt schließlich die Melodie unter der Last des Stoffes.

Am Schluß der Ausführungen über die äußere Form des lyrischen Gedichtes soll, um gegenüber den breiten Erörterungen des Rhythmus das Gleichgewicht mit den andern Elementen herzustellen, nochmals an das Wichtigste erinnert werden. Es ist der Geist, der den Kosmos schafft, im gewaltigen Ringen der Religionen, Dichtungen und Wissenschaften die Idee Welt erbaut, und daher ist auch die Lyrik wie alle Poesie die geistgeschaffene, geisterzeugte; der schöpferische Geist durchleuchtet die Welt und schmelzt sie zusammen zur Allgegenwart im lyrischen Wort. Der Rhythmus ist der Körper, aber des Gedichtes Seele ist der Geist. Man sehe den Geist im kleinsten Gedicht, auf daß man Lyrik, Poesie nicht mit dem ganz andern Wesen Musik verwechsle.

Herbstbild.

Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!
Die Luft ist still, als atmete man kaum,
und dennoch fallen raschelnd, fern und nah,
die schönsten Früchte ab von jedem Baum.

O stört sie nicht, die Feier der Natur!
Dies ist die Lese, die sie selber hält,
denn heute löst sich von den Zweigen nur,
was vor dem milden Strahl der Sonne fällt.

Hebbel.

Digitized by Google

B. Innere Form.

Das lyrische Wort, einen Kern noch spalten in ein Innen und Außen? In der Tat sind hier weniger Formen und diese minder scharf zu scheiden als etwa in der Epik, und doch sind wenigstens theoretisch zwei, drei Formen zu erkennen. Die Struktur der Handlung, die Kausalität, Zufall und Notwendigkeit können hier nicht Form schaffen, die Handlung ist ja dem lyrischen Gedicht vorgängig, es muß also ein anderes Prinzip eingreifen. Es ist die Urscheidung Subjekt — Objekt, Mensch — Welt. Diese Spaltung, die in gewissem Sinne auch an den drei Gattungen zu erkennen ist — Lyrik ganz auf dem Subjekt ruhend, Epik selber eine Darstellung des Verhältnisses Subjekt—Objekt, die Dramatik ganz auf dem Objekt (außer dem Dichter) sich aufbauend — sie setzt sich mit ihrer machtvollen Ursprünglichkeit selbst ins Subjekt des Dichters hinein fort, in seine tönende Allgegenwart. Nämlich dann, wenn ein großer Gegenstand dem Dichter Erlebnis geworden ist, dem gegenüber er sich noch deutlich als Person empfindet, mit dem er sich aus Ehrfurcht nicht eins fühlt. Diesen großen Gegenstand besingt er, singt er an. Die Ode besingt den großen, erhabenen Gegenstand: das Vaterland, den Helden usw., die Hymne hat bei gleicher Haltung des Dichters einen besondern Gegenstand, das Religiöse. Diesen beiden Formen ist das Lied als jene lyrische Form entgegenzusetzen, die einfach die Stimme des Subjekts ist. Im Lied strömt der Mensch einfach sein Gefühl aus, man möchte sagen als Privatmann, als Bruder aller Dinge, aller Blumen und Sterne, während die Welt der Ode und Hymne eine Hierarchie ist. Bedenkt man dies, wird einem scheinbar gleiche Haltung, Ansingen, nicht täuschen: meist wird der Dichter sich der angesungenen Geliebten gegenüber als Menschenbruder fühlen; es muß schon kosmisches Pathos da sein, bis der Dichter seine Geliebte wirklich in einer Ode besingt.

Man sehe die Haltung des Dichters, das einfache Herausſingen seines Gefühls.

Frühlingsglaube.

„Die linden Lüfte sind erwacht,
sie säuseln und weben Tag und Nacht,
sie schaffen an allen Enden.
O frischer Duft, o neuer Klang!
Nun, armes Herze, sei nicht bang!
Nun muß sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag,
man weiß nicht, was noch werden mag,
das Blühen will nicht enden.
Es blüht das fernste, tiefste Tal:
Nun, armes Herz, vergiß der Qual!
Nun muß sich alles, alles wenden."

Uhland.

Digitized by Google

Jetzt die Hierarchie, das Anfingen.

Ganymed.

„Wie im Morgenglanze
du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
sich an mein Herz drängt
deiner ewigen Wärme
heilig Gefühl,
unendlich Schöne!

Daß ich dich fassen möcht'
in diesem Arm!

Ach, an deinem Busen
lieg' ich, schmachte,
und deine Blumen, dein Gras
drängen sich an mein Herz.
Du kühlst den brennenden
Durst meines Busens,
lieblicher Morgenwind,
Ruft drein die Nachtigall
liebend nach mir aus dem Nebeltal.

Ich komm'! ich komme!
Wohin? Ach, wohin?

Hinauf! Hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken
abwärts, die Wolken
neigen sich der sehnenden Liebe.
Mir! Mir!
In eurem Schoße
aufwärts!
Umfangend umfangen!
Aufwärts an deinen Busen,
alliebender Vater!" Goethe.

Ein Hymnus, ein Psalm, der Mensch Gott gegenüber.

„Herr, Gott, du bist unsre Zuflucht
für und für.
Ehe denn die Berge wurden und
die Erde und die Welt geschaffen
wurden, bist du, Gott,
von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Der du die Menschen lässest sterben
und sprichst: Kommt wieder, Menschenkinder!
Denn tausend Jahre sind vor dir wie der Tag,
der gestern vergangen ist, und wie eine Nachtwache.
Du lässest sie dahinfahren wie einen Strom;
sie sind wie ein Schlaf, gleichwie ein Gras, das doch bald welk wird,
das da frühe blühet und bald welk wird
und des Abends abgehauen wird und verdorret.
Das macht dein Zorn, daß wir so vergehen,
und dein Grimm, daß wir so plötzlich dahin müssen.
Denn unsere Missetaten stellest du vor dich,
unsere unerkannte Sünde ins Licht vor deinem Angesichte.

Digitized by Google

Darum fahren alle unsere Tage dahin durch deinen Zorn;
wir bringen unsere Jahre zu wie ein Geschwätz.
Unser Leben währet siebzig Jahre,
und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre,
und wenn's köstlich gewesen ist, so ist es Mühe
und Arbeit gewesen; denn es fähret schnell dahin,
als flögen wir davon.
Wer glaubt aber, daß du so sehr zürnest,
und wer fürchtet sich vor solchem deinem Grimm?
Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen,
auf daß wir klug werden." Luther.

Nun die Form des lyrischen Gedichtes klar vor Augen steht, können die Zusammenhänge mit den Erlebnis-, den Stilformen ohne weiteres eingesehen werden. Das lyrische Gedicht, das mit dem kleinsten geistig-sinnlichen Leibe doch Allgegenwart schenken muß, schließt jedes einseitig Verstandesmäßige aus. Es gibt keine Lyrik der Ironie, der Satire, der Groteske. Vers und Gedicht sind wohl zu unterscheiden! Verse sind Gedächtnistechnik, einprägsame Rhetorik, können natürlich aus heißem, vollem Erleben hervorgehen, aber wie sie dastehen, sind sie im Reich des Verstandes gebildet und wenden sich an ihn. Formen wie Epigramm, Sinnspruch gehören in die Rhetorik, nicht in die Poesie. Es gibt kein Problem der Gedankenlyrik. Was als solche bei Schiller, Goethe, Hölderlin u. a. gepriesen wird, das ist aus vollem Erleben geboren worden, ist in der Darstellung so geistig-sinnliche Allgegenwart geworden, daß es eben Lyrik ist, Ton. Von Gedankenlyrik zu sprechen hat nur einen Sinn vom Stoff her: Naturlyrik, Gedankenlyrik usw. Man vergleiche:

Natur und Kunst.

„Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
der Widerwille ist auch mir verschwunden,
und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemessnen Stunden
mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen.
Vergebens werden ungebund'ne Geister
nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."
Goethe, Epigrammatisch.

Damit will Goethe, schon die Einordnung zeigt es, kein Gedicht gegeben haben, sondern Lehre in rhetorisch einprägsamer Form, Schillers Ode an „die Freundschaft" jedoch ist herrliche Lyrik, klingender, hinreißender Ton und Rhythmus:

Digitized by Google

„Stünd' im All der Schöpfung ich alleine,
Seelen träumt' ich in die Felsensteine,
und umarmend küßt' ich sie;
meine Klagen stöhnt' ich in die Lüfte,
freute mich, antworteten die Klüfte,
Tor genug! der süßen Sympathie.

Freundlos war der große Weltenmeister,
fühlte Mangel — darum schuf er Geister,
sel'ge Spiegel seiner Seligkeit!
Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,
aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches
schäumt ihm — die Unendlichkeit."

Schiller, „Die Freundschaft".

Das echte lyrische Gedicht ist auch zurückhaltend gegen die Extreme der Stilformen. Es kann seinem Wesen nach nicht nur naturalistische, impressionistische äußere Anschauung sein. Die wirklichen Gedichte dieses Stils fallen in einer Anthologie nur durch eine Nuance stärkerer Hinwendung zum Sinnlichen, Stofflichen auf, ohne den Geist zu entbehren, der Allgegenwart schafft. Im „Hausbuch deutscher Lyrik" stehen nebeneinander Wintergedichte von Liliencron und Hebbel.

Heide im Winter.

„Die Sonne leiht dem Schnee das Prachtgeschmeide;
doch ach, wie kurz ist Schein und Licht!
Ein Nebel tropft, und traurig zieht im Leide
die Landschaft ihren Schleier dicht.

Ein Häslein nur fühlt noch des Lebens Wärme,
am Weidenstumpfe hockt es bang;
doch kreischen hungrig schon die Rabenschwärme,
und hacken nach dem sichern Fang.

Bis auf den schwarzen Schlammgrund sind gefroren
die Wasserlöcher und der See.
Zuweilen geht ein Wimmern, wie verloren,
dann stirbt im toten Wald ein Reh." Liliencron.

Sofort schafft der Geist die poetische Beziehung, die Allgegenwart: leiht das Prachtgeschmeide; doch ach, wie kurz ist Schein und Licht!; traurig zieht im Leide die Landschaft (wie eine Witwe) den Schleier dicht usw., das ist mehr als „naturalistische Anschauung". Hebbel verrät sich daneben als Mensch einer andern Zeit kaum durch die Schlußallegorie, die geistreiche, man kann sie ebensogut seiner Individualität zuschreiben. Liliencrons Gedicht ist reiner, es bleibt mit stilgemäßer Konsequenz innerhalb der durchgeistigten Anschauung, braucht keine Allegorie.

Winterlandschaft.

„Unendlich dehnt sie sich, die weiße Fläche,
bis auf den letzten Hauch von Leben leer;
die muntern Pulse stockten längst, die Bäche,
es regt sich selbst der kalte Wind nicht mehr,

Digitized by Google

Der Rabe dort im Berg von Schnee und Eise,
erstarrt und hungrig, gräbt sich tief hinab,
und gräbt er nicht heraus den Bissen Speise,
so gräbt er, glaub ich, sich hinein ins Grab.

Die Sonne, einmal noch durch Wolken blickend,
wirft einen letzten Blick aufs öde Land,
doch gähnend auf dem Thron des Lebens sitzend,
trotzt ihr der Tod im weißen Festgewand." Hebbel.

Nicht minder ist auch der Expressionismus unserer Tage in seinen echten Gedichten einfach Bestätigung der ewigen lyrischen Form, der geistigen Allgegenwart. Als Zeitströmung betont er in erster Linie „Geist", hat er einige von der Zeit gegebene Hauptstoffe, die ihn wohl von der naturalistischen Epoche deutlich scheiden, jedoch nicht als unerhört neu erkennen lassen, wenn man über dies Äußerliche auf das Wesen hinsieht. Den „Gesang" von Kurt Heynicke kann man allen freien Rhythmen der Vergangenheit einfach an die Seite stellen.

Gesang.

„In mir ist blauer Himmel;
ich trage die Erde,
trage die Liebe,
mich
und die Freude.

Sonne kniet vor mir,
aufsteigt das Korn,
ewiger Born fließt über die Lenden der Erde.

Werde!

Aufjubelnde Seele des All!
Ich bin ein Mensch im Arme des ewigen Werdens,
Geheimnis ist selig erschlossen,
ich bin in mich selber hell ausgegossen,
mit blauem Riesenfittich schweb' ich gen Sonne!

Stürzt die Ferne in meine Seele,
singt süßer Sang in mir,
ich fühle,
endelos,
daß ich nicht einsam bin...
So nahe du bist,
Bruder Mensch,
die Ferne, die den Bogen um uns schlägt,
eint unsern Traum,
wenn das Angesicht Gottes sich über uns wölbt
und donnernd der Raum unserer Gedanken
über die gleichen Gebete unserer Freundschaft stürzt...
Eine
Sehnsucht ist der Kreis unserer Hände!
O, laß uns lächeln über den Tälern der Menschen —
wie die Seele des Mondes,
die silbern träumt...." Heynicke.

Digitized by Google

Als Ganzes hat natürlich der Expressionismus viel im Naturalismus schwer keuchende Seele befreit; kein Wunder, daß bei der Explosion viel leeres Geräusch brüllte. Der Geist aber formt auch hier.

Zum Schluß mag als eine Art Zusammenfassung darauf hingewiesen werden, wie die bekannten Einteilungen der Lyrik in unmittelbare, mittelbare — gnomische, anschauliche, musikalische — Lyrik harter und glatter Fügung — die Nohlschen Typen — von unserer Erkenntnis der lyrischen Form her als relativ berechtigte Einseitigkeiten zu charakterisieren sind. Jede dieser Ordnungen hebt Elemente des geistig-sinnlichen Leibes besonders hervor. Vergißt sie darob nicht das Ganze, die Allgegenwart, so hilft sie, die Eigenart eines Dichters, ja einer ganzen Stilrichtung genauer zu erfassen.

Unterscheidungen nach Stoffgebieten, wie sie z. B. R. M. Werner mit grotesker Pedanterie eingefangen zu haben glaubt, fallen hier, wo die Form untersucht wird, außer Betracht; sie haben ihren Wert für die Anordnung in Anthologien.

Digitized by Google